АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

VI

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

VI



АКАДЕМИЯ НАУК
СССР

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В. С. КЕМЕНОВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1961

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ
VI

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1961

Материалы, посвященные искусству второй половины XVIII века, весьма обширны. В связи с этим Редколлегия сочла целесообразным распределить их на два тома — VI и VII.

В VI томе помещены главы по архитектуре и скульптуре, VII том содержит главы по живописи, графике, прикладному и декоративному искусству. Указатель к шестому и седьмому томам «Истории русского искусства» будет помещен в VII томе.

ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVIII ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Д. Е. Аркин и Н. Н. Коваленская

Вторая половина и особенно последняя треть XVIII века были временем бурного подъема и расцвета всех видов художественного творчества, неразрывно связанного с новой, светской культурой России. Русское искусство усваивает в эту пору те ускоренные темпы роста, которые составляют характерную особенность исторического развития страны после петровских преобразований. Заложенные в петровское время гражданские основы художественной деятельности потребовали несколько десятилетий для того, чтобы созрели новые виды и жанры искусства и выросли новые отечественные кадры мастеров. Именно во второй половине века дал свои результаты тот мощный толчок, который получила в петровское время светская культура.

Первое, что должен отметить историк русского искусства XVIII века, — это интенсивное развитие русского художественного творчества вширь: появление новых типов зданий и ансамблей в архитектуре, новых жанров — в живописи и скульптуре, новых производств и изделий — в прикладном искусстве.

Это расширение диапазона художественного творчества отчетливо выражает общий рост культуры и образованности русского общества, рост потребности в произведениях искусства, развитие и усложнение вкусов, духовных и материальных запросов.

Так, именно во второй половине XVIII века появляются и получают широкое распространение новые типы зданий — не царских дворцов и вельможных усадеб, а зданий государственных, административных, просветительных, присутственных мест, дворянских собраний, банков, высших учебных заведений, торговых рядов и гостиных дворов, госпиталей и больниц, приютов, воспитательных домов, т. е. зданий общественного назначения. Кардинальной переработке подверглись и ранее сложившиеся типы жилых, дворцовых и культовых сооружений. Новые приемы объемных и плановых решений легли в основу архитектуры

городских и загородных дворцовых резиденций, усадебных владений, городских усадеб и особняков. Широкий размах приобрела государственная градостроительная деятельность, при этом не только в обеих столицах, но и на обширной периферии страны: для многочисленных губернских и уездных городов были разработаны схемы планировки, проекты образцовых домов: по заранее составленным «регулярным» планам начали застраиваться вновь возникшие города на юге и юго-западе России. Перед русской архитектурой возникли новые задачи, потребовавшие гораздо более разнообразных и сложных приемов проектирования и строительства.

Подобное же расширение творческого диапазона характерно и для основных видов русского изобразительного искусства этого времени. Блестящий расцвет портретной живописи сопровождался нарождением — в качестве самостоятельных художественных жанров — пейзажа, исторической картины, бытового жанра.

Русская скульптура, развитие которой длительное время тормозилось церковным запретом, с исключительной быстротой преодолела это историческое отставание; поднялись на большую высоту все виды станковой и монументально-декоративной пластики: и те, начало которым было положено еще в петровское время (как, например, портретный бюст, многофигурный сюжетный барельеф в наружном и внутреннем убранстве зданий, парковая скульптура), и новые, по существу только теперь возникшие отрасли (как городской монумент, скульптурное надгробие, станковые фигуры и группы на исторические и мифологические темы).

Столь же богато новыми видами русское декоративно-прикладное искусство второй половины XVIII века. Опираясь на давние традиции народных художественных ремесел, на богатый опыт предшествующих поколений, русские мастера освоили и довели до высокого совершенства многие сложные и тонкие отрасли декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности: производство художественных изделий из фарфора, фаянса, стекла, гранильное и камнерезное дело, художественную чеканку, изготовление сборных паркетов, шпалерное дело, производство высококачественных типов мебели и осветительной арматуры. В некоторых из перечисленных отраслей русская художественная промышленность достигла выдающихся успехов, соперничая с более старыми и прославленными западноевропейскими мануфактурами и мастерами (например в фарфоре, камнерезном деле, мебели).

Этому интенсивному развитию русской художественной культуры вширь соответствовало не менее стремительное движение вглубь: обогащение и укрепление идейных основ художественного творчества, овладение новыми общественно-философскими и этическими темами, смелое выдвижение новых эстетических идеалов.

Расцвет русского искусства во второй половине XVIII века нередко связывали с тем, что этот период был веком расцвета дворянской монархии. Действительно, славные победы русского оружия содействовали превращению России

в «великую державу», с которой не могла не считаться Западная Европа. Высшего предела достигло могущество дворянства в социальном отношении: власть помещика над крепостным крестьянином стала неограниченной; положение крепостных мало чем отличалось от рабства. Указ «О вольности дворянской», освободивший дворянство от обязательной военной службы, сделал его сугубо привилегированным сословием.

Но именно этот период расцвета дворянской монархии ознаменовался грандиозным восстанием крепостных крестьян под предводительством Пугачева, разразившимся в ответ на неудержимый рост помещичьего гнета и крепостной эксплуатации. Восстание это потрясло всю империю и явилось первым симптомом надвигающегося кризиса феодального строя.

Назревал и другой процесс, менее заметный, но не менее глубокий. В недрах феодализма зарождался капиталистический уклад; в дворянском хозяйстве начал применяться вольнонаемный труд. Наряду с этим существовали фабрики, где и предприниматели и рабочие оставались крепостными. С процессом развития капиталистических отношений отчасти связано возникновение новой социальной группы — разночинцев, пока еще слабой, но впоследствии сыгравшей серьезную роль в освободительном движении.

Оба эти процесса — и крестьянские волнения, повторявшиеся в конце 90-х годов, и рождение капиталистического уклада — расшатывали вековые устои феодального строя. В среде передового дворянства и разночинной интеллигенции возникали идеи, которые легли в основу просветительства. Оно носило в России широкий характер, охватывая весьма различные группы вольнодумцев. Самым ярким борцом против крепостничества был Радищев, бросивший бесстрашный вызов всему крепостническому строю. Ленин назвал его среди первых людей, которыми обязан гордиться великоросс[1].

Правительство Екатерины II ненавидели даже многие сановники, как, например, Н. И. Панин или такие аристократы-крепостники, как князь М. М. Щербатов. Они называли существующий государственный режим «деспотическим» и мечтали об «истинном монаршизме».

Но, конечно, подлинное просветительство было значительно глубже. Если революционные выводы Радищева и не разделялись широкими кругами русских вольнодумцев, то все же большинство из них горячо протестовало против жестокости помещиков, против поругания человеческой личности, против чванства «породой». Выдвигая понятие «естественного человека», они считали, что ценность личности не зависит от «благородного рождения» или высокого чина.

Все эти идеи, по-разному преломленные, ярко отразились в поэзии Державина, комедиях Фонвизина, публицистике Новикова, сатире Капниста.

Русское вольнодумство было порождено противоречиями русской действительности. Но нельзя отрицать и влияния событий всемирно-исторического

[1] См.: В. И. Ленин. Сочинения, т. 21, стр. 85.

значения за пределами страны: назревания буржуазной революции во Франции, ее свершения и победы. Эти события не только пугали русское дворянство, но и многому его учили,—недаром поэт Княжнин говорил, что «французская революция дала новое направление веку»: «...для отвращения слишком крутого перелома нужно это предупредить заблаговременным устроением внутреннего быта России»[1]. Однако революционные события и идеи не только предупреждали русских помещиков о грозящей им опасности. У наиболее прогрессивных деятелей они вызывали живой отклик, пробуждали сочувствие к угнетенному народу.

От передовых кругов русского общества, конечно, радикально отличались взгляды Екатерины и окружавших ее сановников, хотя сама Екатерина и считала нужным, — по крайней мере в начале своего царствования, — заигрывать с передовым дворянством и называла себя «ученицей Монтескье». Правда, вскоре она запретила свой «Наказ» и распустила «Комиссию для составления нового Уложения». Напуганная восстанием Пугачева и событиями французской революции, Екатерина стала сближаться с наиболее реакционными кругами, но продолжала кокетничать с Западом и маскировала узкосословную диктатуру внешними формами «просвещенного абсолютизма».

Наряду с идеей независимости личности «естественного человека» в русском обществе имела огромное значение и другая идея — идея «Отечества». Она была близка очень широким кругам народа, искони понимавшего (лучше своих князей с их междоусобиями) необходимость в государственном объединении для борьбы с врагами, которым русская равнина открывала широкий доступ со всех сторон. Идея «Отечества» получила огромное значение при Петре, когда она вдохновляла на борьбу за новое государство, за новую культуру. Но она не исчезла и в середине столетия, в век «веселой Елисавет». Во второй половине XVIII века укрепление российской государственности вызвало новый подъем патриотизма. Несмотря на предвестия кризиса, дворянство, все еще стоявшее у власти, не теряло сознания своей ответственности за государство в целом. У его наиболее дальновидных представителей именно углубляющиеся противоречия вызывали обостренное сознание необходимости героической борьбы за сохранение величия своей родины. В этой среде родилась мысль об «Отечестве» как «узле всех состояний», которое могло бы устоять против всяких потрясений. Эта утопическая мысль была прогрессивной для своего времени, ибо она свидетельствовала о начинающемся понимании объективного значения народа.

Ведущие линии развития передовой русской культуры, а следовательно и искусства, определялись обеими этими идеями: идеей ценности человеческой личности, не зависящей от сословных привилегий, и идеей «Отечества» как «узла всех состояний».

Представление о моральной и эстетической ценности человека по-разному выразилось в различных отраслях художественной деятельности. Так, в архи-

[1] М. Габель. Литературное наследство Я. Б. Княжнина.— «Литературное наследство», № 9—10. М., 1933, стр. 361.

тектуре идея и тема человека получает свое воплощение в большей, чем прежде, близости архитектурных сооружений к реальным запросам и нуждам жизни и в своеобразной «человечности» композиционных, масштабных и образных средств и приемов, применявшихся зодчими. В скульптуре, живописи и графике имеет место непосредственная разработка этой темы в формах монументального изваяния, портрета, исторической и бытовой картины, рисунка. Раскрытие духовного мира человека, красоты его облика, многообразия индивидуальных черт и особенностей человеческой личности, идеал прекрасного и мужественного человека-героя, идеал женственной красоты — эти темы, проникнутые гуманистическими идеями русского Просвещения, занимают выдающееся место в творчестве ваятелей, живописцев и графиков второй половины XVIII века.

Тема «Отечества», его величия, прогресса и мирового призвания, тема гражданской гордости со всей определенностью звучит и в архитектуре общественных, дворцовых и правительственных зданий, столичных и загородных ансамблей, и в монументальной скульптуре, а также в портретной, монументально-декоративной и исторической живописи, объективно отражая исторический процесс подъема российской государственности и русской культуры в XVIII веке.

Трактовка этих ведущих идей в произведениях искусства второй половины XVIII столетия отличается сложностью и внутренней противоречивостью. Тема человека выступает и в ее идеальном, подчас искусственно-приподнятом и героизированном истолковании, и в форме глубоко реалистического портретного изображения отдельной личности, художественного раскрытия характерных черт облика и внутреннего мира современников. Обобщенный образ человека-героя, проникнутый подлинным воодушевлением и пафосом, существует в искусстве этого времени рядом с нарочито-идеализированным парадным портретом сильных мира сего, а этот последний жанр — с реалистически правдивым изображением людей самых различных общественных рангов — от тех же представителей вельможного дворянства до рядовых людей из народа.

Точно так же тема государства и отечества разрабатывается в искусстве и в ее официальной трактовке, — в форме прославления дворянской империи, возвеличения носителей ее власти, героев ее гражданских и военных дел, — и в гораздо более глубоком и общественно значимом содержании: как тема любви к родине, воспитания патриотических чувств.

Эти общие идейные основы русского искусства второй половины XVIII века, во всей их противоречивости, неотделимы от специфического языка художественных образов, возникающих в это время. В становлении и развитии художественного стиля второй половины XVIII столетия важнейшую роль играло обращение к классическому наследию и его переработке, что дало основание для обозначения этого стиля термином «русский классицизм». В основном совпадая с классицистическим движением в искусстве большинства стран Западной Европы, русский классицизм вместе с тем имел свою самостоятельную традицию в искусстве предшествующих десятилетий, начиная с петровского времени, когда

усвоение и переработка античных сюжетов и образов послужили важнейшим средством перехода русского искусства от культовых тем и канонов к светской идеологии и эстетике. Но если в искусстве первой половины XVIII века дело в большинстве случаев не шло далее использования обширного репертуара античных сюжетов и персонажей для аллегорического выражения общих идей новой светской культуры, то во второй половине столетия увлечение античной классикой становится органической частью художественного мировоззрения, неразрывно связанного с идеологией русского просветительства. В противоположность придворному классицизму Европы XVII века, внушавшему идею подчинения личности абсолютистскому государству, русское искусство рассматриваемого периода усваивает эстетические идеалы и представления, почерпнутые из античной классики и, в этом отношении, сближается с прогрессивным европейским классицизмом конца XVIII века. В античном искусстве художники видели воплощение логических, «разумных» начал, начал «естественности», простоты и верности природе—идеальных понятий, настойчиво выдвигавшихся просветительской философией в качестве исходных критериев прекрасного. Античное наследство предоставляло художнику второй половины XVIII века также законченную систему композиционных приемов и пластических форм, отвечающую принципам нового художественного мышления. Русские архитекторы, ваятели и отчасти живописцы творчески разрабатывали эту систему применительно к национальным традициям русского искусства, к образам и темам русской жизни.

Классицизм был очень широким по своим социальным истокам и сложным по своему идейному содержанию и художественным средствам явлением в русском искусстве второй половины XVIII века. Возвышенные общечеловеческие образы и эстетические идеалы античной классики в одних случаях совпадали с исканиями жизненной правды, с поэтическим раскрытием прекрасного героического в человеке и народе, в других же оказывались лишь маской, прятавшей узкосословную, а иногда и своекорыстную, эгоистическую сущность стремлений правящих верхов общества. Классицизм по-разному проявился в отдельных областях творчества. Если в архитектуре он стал основой для формирования большого национального стиля, в формах которого русские зодчие сумели выразить эстетические идеалы своего времени и создали архитектурные ценности мирового значения, если в скульптуре он дал много произведений высокого качества, то в живописи классицизм нес с собою более ограниченное социальное и идейное содержание. Лишь частично совпадая и переплетаясь с реалистическими исканиями передовых художников, он нередко вступал в противоречие с этими исканиями. Идеалы, нормы и приемы классицизма играли в этом случае уже не прогрессивную, а тормозящую роль, подменяя художественную правду условными канонами и искусственной идеализацией действительности. Классицизм сказался с наибольшей силой в исторической живописи; портрет и другие виды живописи развивались, в основном, вне его рамок.

Однако лучшие произведения русских зодчих и ваятелей этого времени отме-

чены проникновением реалистических начал и в эстетические нормы и каноны классицизма; обобщенные и подчас отвлеченные образы смело сочетаются с конкретностью и жизненной правдивостью художественного замысла и его выполнения.

Широкая общественная база русской культуры рассматриваемого периода предопределяет и важнейшую ее особенность — обильное появление и быстрый рост выдающихся творческих индивидуальностей во всех областях художественной деятельности. Народ, давший в середине столетия гениального Ломоносова, выдвигает во второй половине века все новых и новых блестящих мастеров искусства. Они выходят из самых различных слоев русского общества, в том числе из среды крепостного крестьянства, и составляют замечательную плеяду деятелей отечественной культуры, поднимая национальное искусство на новую высоту.

Учреждение Академии художеств закрепило и расширило процесс формирования национальных художественных кадров, а также содействовало тесному соприкосновению русских художников с Западом. Лучшие из привлеченных в это время в Россию иностранных мастеров испытывают на себе влияние русской культуры, сливаются с ней; поняв задачи русского искусства, они хорошо умеют решить их. Большую роль играют поездки русских художников-пенсионеров за границу. Крупные мастера западноевропейского искусства (Д. Кваренги, Ч. Камерон, Э. М. Фальконе, П. Г. Гонзага, Л. Токке, С. Торелли, Н. Жилле, А. Рослин, Ж. Л. Вуаль, Г. Ф. Дуайен) работают в России; некоторые из них преподают в Академии художеств. Знакомство с их высоким профессиональным мастерством немало обогащало русских художников.

Выдающиеся русские художники успешно противостоят поверхностному «западничеству» своих заказчиков. Хотя значительная часть дворянского общества открыто предпочитает иноземных мастеров русским и культивирует «галломанию», это подражательство не сказывается сколько-нибудь серьезно на развитии русского искусства. Успешно овладевая всеми ценностями мировой культуры, расширяя свой духовный кругозор, преодолевая ограниченность вкусов и воззрений дворянской среды, проникаясь общенациональными идеями, крупные русские художники второй половины XVIII века уверенно строят монументальное здание нового русского искусства.



Вторая половина XVIII века — время высокого развития и расцвета русской архитектуры, создавшей в эту пору выдающиеся ценности национального и мирового значения.

Архитектурный стиль, сложившийся в 40—50-х годах, не отвечал новым, значительно более сложным и разнохарактерным требованиям. Этот стиль сформировался в то время, когда задачи большого строительства были ограничены по преимуществу дворцовыми, культовыми и усадебными зданиями. «Стиль Растрелли» и его современников был подчеркнуто «дворцовым», роскошным; блеск

и декоративное богатство делали этот стиль далеким от жизни всей страны. Правда, самый блеск дворцового искусства служил не только украшению двора, но и прославлению дворянского государства в целом. Однако во второй половине XVIII столетия «стиль Растрелли» уже не мог удовлетворить интересы дворянского общества, даже его правящей верхушки.

Во второй половине века расширяется социально-экономическая основа архитектурно-строительной деятельности. Развитие последней определяется теперь не столько требованиями и вкусами столичной знати, сколько реальными потребностями обширного строительства в городах и усадьбах. Новый стиль призван был ответить, прежде всего, этому увеличившемуся кругу тем и объектов, за которыми стояли широкие слои дворянства, чиновничества и купечества.

Но главные причины возникновения классицизма были более глубокого идейно-художественного порядка, о чем уже говорилось выше. Именно они обусловили смену ведущего архитектурного направления в 60-х годах.

Знакомство с классическим наследием наметилось еще в зодчестве петровского времени. Но тогда в застройке новой столицы явственно перевешивали чисто утилитарные задачи, а также стремление найти компромисс между традициями русского зодчества конца XVII столетия и западными образцами. Ордерная система лежит и в основе русской архитектуры середины века, но пластическая насыщенность, богатство разнообразных средств декоративной выразительности отличает стиль В. В. Растрелли, Д. В. Ухтомского, С. И. Чевакинского от античного наследия. В творчестве этих мастеров со всей определенностью сказывается тяготение к большой форме, к мощным архитектурным массивам, к строго прямолинейным анфиладам и стройным вертикалям.

Только во второй половине века сложились предпосылки для более глубокого понимания наследия античности и широкого развития классицизма как большого национального стиля. Архитектурная система, основанная на переработке приемов античного зодчества, давала благодарный материал для развития такого стиля. Ясность и уравновешенность композиционных и пластических элементов в произведениях классицизма в большой мере позволяли применять его к самым различным темам и объектам и, что не менее важно, к самым различным материалам и способам застройки.

Вторая половина XVIII века ознаменовалась и в России, и в Западной Европе сильным тяготением архитектуры к античным истокам, преимущественно к образцам Рима; античную Грецию знали еще мало, — только к концу века началось увлечение ее памятниками. Античное зодчество притягивало к себе мысль западных архитекторов, настойчиво искавших в нем воплощения «разумных» начал, отвечавших рационалистической эстетике кануна буржуазной революции. Но классицизм в известной степени соответствовал также и учению Руссо, сентиментализму, с его проповедью естественности и близости к природе, утраченными искусством барокко и рококо, с которым мастера классицизма повели решительную борьбу. В памятниках античности зодчие видели признаки художе-

ственного идеала, объединяющего «разумное» с «естественным», гражданское с индивидуальным и потому обладающего свойствами универсальности, всеобщности.

Русский классицизм отчасти совпадал в своих исходных идеях с западноевропейским классицистическим движением, развивавшимся во всех без исключения странах Европы. Классика представлялась и русским зодчим носителем общеобязательных, «всечеловеческих» начал искусства, воплощением высшего художественного идеала.

Однако, несмотря на близость к западноевропейским архитектурным течениям второй половины XVIII века, русский классицизм обладал глубокой самостоятельностью и получил ярко выраженный национальный характер. Русские зодчие сумели наполнить отвлеченные, «всеобщие» классические категории конкретным содержанием, выдвинутым самой жизнью, обусловленным бытовым укладом дворянского общества, своеобразием русской культуры XVIII столетия.

Классицизм обладал достаточно сильным монументальным языком для выражения идеи государственной мощи, славы «Отечества». Но он сделался не только официальным стилем дворянской империи, он отвечал и запросам передового дворянства, близкого к просветительству. Классицизм был приемлем для самых широких слоев русского общества как столичного, так и провинциального.

В стиле классицизма возводились монументальные ансамбли столицы, загородные резиденции, многочисленные общественные здания вплоть до небольших деревянных жилых домов в бесчисленных малых городах провинции, жилых и хозяйственных построек в мелкопоместных усадьбах, деревянных церквей в самых отдаленных районах страны[1]. В формировании классицизма, наряду с выдающимися зодчими, не последнюю роль играли крепостные мастера, работавшие на строительстве провинциальных усадеб, особняков, местных общественных зданий. Широкая эстетическая основа классицизма, универсализм многих его положений и художественных норм в сочетании со столь же широкой практической направленностью позволили ему на длительный период стать господствующей архитектурной системой эпохи, подлинно национальным архитектурным стилем.

Основой классицизма как системы архитектурного мышления было признание обязательности законов классической архитектуры античности или, как выразился В. И. Баженов, «основательных правил», исходящих из композиционных принципов античного зодчества. Эти законы античной архитектуры были знакомы русским зодчим по работам Витрувия и трактатам эпохи Возрождения, в частности Палладио, которыми многие русские архитекторы очень увлекались. Вдохновителем всего европейского классицизма второй половины XVIII века был немецкий теоретик Винкельман, долго живший в Риме; его знали и русские художники, в том числе и зодчие. Многие из них могли познакомиться и с памятниками античной архитектуры, сохранившимися в Италии, куда русские художники посылались в качестве пенсионеров Академии художеств.

[1] Разумеется, это не исключало зданий (особенно церковных) и в духе русского зодчества XVII века.

Равновесие объемных частей здания, отчетливая подчиненность второстепенных элементов главным, тяготение к простым, четким сочетаниям архитектурных членений и форм характерны почти для всех сооружений, выполненных во второй половине XVIII века. Важнейшей чертой стиля является строгая ордерность, лежащая в основе композиционных построений классицизма. В то время как для Растрелли ордерное членение фасада было прежде всего средством пластической обработки стены (колонны и пилястры трактовались им преимущественно как пластические формы, наделяющие стенную плоскость рельефом и светотенью), мастера классицизма видят в ордере исходное начало архитектурной композиции. Именно ордером измеряется и определяется архитектурный масштаб здания, композиция его интерьера, построение всей совокупности архитектурных форм. Ордер и его составные части трактуются как пространственно-объемные, а не плоскостные формы, прежде всего как средство членения пространства, а не стенной плоскости. В этом — отличие ордерных композиций классицизма данной эпохи от архитектуры Ренессанса и от характерных приемов французского классицизма XVII века.

Портик и колоннада, выдвинутые перед стеной, — вот что характерно для новой трактовки классического ордера. Пространственное сочетание портика и стены в русском классицизме, как и в западном конца XVIII века, близко к античности. Из мастеров Ренессанса один Палладио нашел отзвук в русской архитектуре XVIII столетия и притом именно в таких своих произведениях, где ордеру присущ пространственный характер.

Такой трактовке ордера соответствует и общий характер переработки классических мотивов в русской архитектуре второй половины XVIII столетия. Мы отмечали ее тяготение к простым, четким сочетаниям крупных объемных форм. Они имеют в своей основе тот же пространственный характер. Таковы: портик, увенчанный фронтоном; гладь стены, сопоставленная с портиком; полусферический купол над центральным объемом; кубовидный блок главного здания и боковые корпуса-флигели, подчиненные этому центральному объему и соединенные с ним галлереями-переходами. Та же четкость членений в интерьере, где колонны, пилястры, балки перекрытия образуют строго разграниченные части стены или потолка и где ясная обозримость целого сочетается с отчетливо выявленным конструктивным построением.

Строгой простоте немногочисленных пространственных форм, которыми оперируют мастера классицизма как в столичных монументальных зданиях, так и в небольших усадебных постройках, соответствует столь же строгий, даже скупой отбор деталей и декоративных элементов наружного облика здания. Чем отчетливее выделен в композиции объем здания, тем большее значение приобретает архитектурная выразительность стенной плоскости: последняя все более решительно освобождается от рельефа, от пластики декора, от лепки наличников и других деталей; все более настойчиво выступает на первый план архитектурная гладь стены, оживленной немногочисленными строго отобранными деталями.

В этой четкости архитектурных форм таилась опасность абстрактного геометризма и даже плоскостности фасадов, опасность, которая действительно обнаружилась в позднем классицизме. Однако на рубеже двух столетий зодчие обычно превосходно умели сохранить живое ощущение объема своих зданий. Этому помогало и то, что мастерам русского классицизма постоянно приходилось возводить здания утилитарного характера: госпитали, склады, кузницы, казармы и т. п. Такие практические задачи учили не увлекаться отвлеченными формами и всегда оставаться на базе реальных жизненных требований. Эта черта особенно сказалась в конце XVIII века, когда русский классицизм заметно отличался от современной ему французской архитектуры, правда, большей частью оставшейся в проектах ввиду затруднительности строительства в годы революции.

Архитектура классицизма органично сочеталась с требованиями «регулярности» в градостроительстве и способствовала развитию основных принципов регулярной планировки города. Сюда относятся: господство целостного, прямолинейного фронта улицы; единство габаритов и горизонтальных членений отдельных домов, входящих в комплекс улицы или квартала; симметричное расположение архитектурных акцентов, единообразие основных архитектурных форм и деталей, наконец, четкое выделение монументальных общественных зданий из рядовой застройки. Постановка дома в глубине парадного двора, огражденного чугунной решеткой, не нарушала прямолинейной планировки улицы.

Период расцвета классицизма как архитектурного направления является временем наибольшего развития и широкого размаха «регулярного» градостроительства. Оно предоставляло мастерам классицизма благодарное поле для практической архитектурной деятельности.

Градостроительные задачи решались и зодчими Запада, но там, по мере приближения к концу века, осуществление этих задач становилось все более затруднительным из-за сопротивления частновладельческого строительства, нараставшего вместе с развитием капитализма. В России этот процесс проявился только во второй трети XIX века. Наоборот, начало нового столетия ознаменовалось в России расцветом городских ансамблей, являвшихся органической частью градостроительства.

Столь же благоприятную почву классицизм нашел в усадебном строительстве. Простота классической композиции позволяла наделять чертами монументальности даже самые скромные усадебные дома. Те же классические формы оказывались пригодными и для более крупных и богатых помещичьих резиденций, сообщая им характер аристократических дворцов, обходящихся без излишней пышности и импонирующих своей «благородной простотой». Усадебная архитектура усваивала образы и мотивы классицизма, по-своему истолковывая и применяя заложенные в нем идеи «близости к природе» в сочетании с величием и возвышенной гармонией классических архитектурных форм. Классицизм нашел отражение и в деревянных культовых постройках, хотя здесь живее сохранялись традиции народного зодчества, идущие из глубокой древности.

Во второй половине XVIII века высоко стояло искусство разведения парков. В этом искусстве также наступили серьезные перемены. В начале века были распространены парки «регулярные», с прямыми аллеями и искусно подстриженной растительностью, которой придавались четкие геометрические очертания. Парки были как бы продолжением архитектуры: они связывали ее с окружающим пространством — черта, характерная для стиля барокко. Во второй половине XVIII столетия, с развитием культа природы, в парках предпочитают свободные формы и планировку. Правда, и эти новые пейзажные, или «английские», парки (впервые они появились в Англии) проектируются архитектором, но его задача заключается в выявлении естественного разнообразия живой природы.

Особенностью «усадебной классики» является замечательное приспособление ордерных классических форм к традиционному, наиболее распространенному русскому материалу — дереву. Одной из причин этого легкого приспособления было то, что в основе античных форм лежал тот же материал — дерево. Русским плотникам было легко перенять систему фронтонов, замыкающих двускатную крышу. С большим мастерством они овладели и всеми другими формами классицизма. Быстро вошли в обиход деревянные колонны и портики, деревянные фронтоны, деревянные детали всевозможных типов, вплоть до резных метоп, медальонов и других украшений, вместо лепных рельефов. «Деревянный классицизм» стал существенной составной частью всего архитектурного творчества эпохи.

Несмотря на широкое значение классицистического стиля, наряду с ним существовало и другое течение, так называемая «псевдоготика», своим обращением к старине перекликающаяся с преромантизмом в литературе. Название «псевдоготика», взятое из истории западноевропейской архитектуры, не соответствует основному направлению этого течения в России. Здесь действительно были попытки применить элементы западноевропейской готики (например, у Ю. М. Фельтена), но они не создали органического стиля, да и не могли его создать, так как древнерусское зодчество готики не знало; они остались случайным эпизодом. На русской почве обращение к средневековью осуществлялось прежде всего на основе древнерусской архитектуры, как это было у В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. Это обращение к русской старине было выражением потребности создать в архитектуре собственный, русский стиль. Однако при всем увлечении древнерусскими мотивами зодчие сочетали их — в той или иной степени — с классическими формами, что порой вносило неожиданные, фантастические эффекты, а порой оставалось неорганическим соединением. «Псевдоготика» применялась главным образом в усадебном строительстве. Свобода композиционных приемов, присущая постройкам этого типа, в большой мере объясняется «пейзажным» характером парков, в которых такие постройки воздвигались, а устройство подобных парков, как уже говорилось, было связано с культом природы.

Несмотря на то, что «псевдоготические» сооружения, расположенные в парках, нередко исполнены большого обаяния, все же необходимо признать, что наиболее значительные достижения русского зодчества второй половины XVIII века были осуществлены в рамках классицизма.

В то время как в архитектуре и в значительной мере в скульптуре классицизм был господствующим стилем, в живописи преобладало другое течение, более реалистическое, отражающее просветительские и зарождающиеся демократические идеи. Они ярче всего выразились в портрете — скульптурном и живописном, а также в пейзаже и возникающей жанровой живописи.

Классицизм в скульптуре и живописи был явлением достаточно сложным. И здесь в его основе лежало стремление к простоте и естественности; в этом сказывалось приближение классицизма к реализму. Но классицизм тяготел к гражданственным и героическим темам, к выражению общих понятий и идей, недооценивая индивидуальное и конкретное. В изобразительных искусствах, где художник имел дело прежде всего с живыми, индивидуальными формами и явлениями реальной природы, эта система художественного мышления таила в себе опасность отвлеченности. Особенно явственно данная тенденция сказалась в «исторической» живописи, в которой нередко наблюдается засилье академических штампов.

В ранних произведениях русских художников, работавших в духе классицизма, еще сохранялось немало элементов барокко с его тяготением к театральному пафосу и гиперболизму (например, в картинах А. П. Лосенко, в ученических барельефах М. И. Козловского и Ф. Ф. Щедрина). Однако постепенно в искусстве классицизма нарастали черты большей свободы и простоты, поскольку в его основе лежал просветительский культ «естественного человека». Аналогию этому направлению в западноевропейском искусстве можно найти в классицизме Ж. Л. Давида, художника революционной эпохи.

Однако и в этом новом классицизме существовало противоречие между стремлением к простоте и естественности, с одной стороны, и высокой героикой — с другой. Последняя нередко означала идеализацию, ибо в жизни героика встречалась не часто. Это противоречие могло приводить к ходульности, что особенно ярко проявилось уже в XIX веке, когда из классицизма постепенно было выхолощено его прогрессивное общественное содержание и он превратился в казенный стиль, в тормоз искусства. Известную роль в этом сыграла и Академия художеств с нормативностью ее эстетических принципов, нередко убивавших у художников непосредственное, живое понимание задач искусства. Но в лучшую пору, когда классицизм выражал идеи передового дворянства, это противоречие нередко разрешалось в гармоническом слиянии красоты и правды, и тогда рождались подлинные шедевры М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Мартоса.

Большие прогрессивные идеи, выдвинутые в искусстве во второй половине XVIII века, потребовали самостоятельности изобразительных искусств, их обособления из того декоративного ансамбля, в котором основное значение в середине века принадлежало архитектуре. В живописи развивается станковая картина; в скульптуре также рождаются формы, которые условно можно назвать «станковыми», — скульптура, не зависящая от определенного места назначения, т. е. от архитектуры. При этом связь с архитектурой все же сохраняется, хотя и принимает новый характер. Эта связь состоит не в подчинении изобразительных искусств архитектуре, а в их равноправии. Скульптура или живопись не сливаются со стеной, с массивом здания, как это было принято в середине XVIII века. Художественный синтез осуществляется на началах архитектоники, которой подчиняются и архитектура классицизма и все другие виды искусства. Скульптура размещается теперь на здании в тех местах, которые отводят ей законы тектоники: барельефы и горельефы — во фронтонах и на фризах, в тимпанах сводов, в замках оконных проемов; круглая скульптура — по углам фронтонов или на подестах[1] лестниц. Даже в тех случаях, когда скульптура ничем физически не связана со зданием, как, например, «Кариатиды» Ф. Щедрина перед Адмиралтейством А. Д. Захарова, она все же органически сочетается с ним ритмом своих форм: формы и движение щедринских нимф согласованы с ритмом надвратной башни Адмиралтейства.

Особенно высокими были достижения в области синтеза архитектуры и скульптуры (живопись значительно отставала от скульптуры и в этом отношении). На рубеже двух столетий здесь создавались наиболее значительные ценности. В качестве примеров можно назвать организацию ансамбля вокруг «Большого ковша» в Петергофе (скульптуры М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева), мавзолей Павлу I Тома де Томона со скульптурой Мартоса, фриз последнего на Казанском соборе Воронихина и т. д. Правда, лучшие из этих произведений возникли уже в начале XIX века, но процесс сложения нового синтеза начался вместе с развитием классицизма — во второй половине XVIII столетия.



Органическая связь скульптуры с архитектурой на новой архитектонической основе была одной из причин высокого развития пластики во второй половине XVIII века. Но были и другие причины ее блестящего расцвета. С одной стороны, он был подготовлен успешным развитием декоративной скульптуры в первой половине XVIII столетия: русские резчики и лепщики, работавшие большей частью под руководством иностранных мастеров, прошли превосходную школу. Имели значение и народные традиции резьбы, сохранившиеся в это

[1] Постаменты для скульптур по бокам наружных лестниц.

время (особенно на Севере, в Приморье, откуда вышел Ф. И. Шубин, начавший свою деятельность именно с резьбы по кости). С другой стороны, достижения русской скульптуры во второй половине XVIII столетия объяснялись тем, что именно она — после архитектуры — лучше всего могла выразить основные идеи классицизма. Недаром скульптуру принято было считать в то время наивысшим среди изобразительных искусств. Предмет скульптуры, — писал теоретик искусства и деятель русской культуры П. П. Чекалевский в 1792 году, — «есть тот, чтоб сделать навеки незабвенною память великих людей, представляя в них пример добродетели»[1]. Это рассуждение относилось, конечно, не только к памятникам великим людям, которые прямо отвечали такой цели, но и почти ко всякой скульптуре классицизма, поскольку пропаганда высокой гражданственности и героизма была основной ее задачей. Данная мысль выражена еще более четко в словах скульптора М. Г. Крылова, писавшего в 1825 году: скульптура «пребудет во всех образованностию отличных веках неоспоримо в первенстве, потому что и сам человек не есть ли движущаяся пластика?»[2].

Во второй половине XVIII столетия появляются новые формы скульптуры. Помимо барельефа и круглой скульптуры, по-прежнему предназначенных для зданий, возникла и скульптура «свободная» — на темы «исторического» содержания (включая и мифологические темы); расцвет переживает портретная скульптура.

Большое значение получили памятники выдающимся лицам. Правда, за вторую половину XVIII века было создано всего два очень важных монумента — Петру I и Суворову, но это объясняется отнюдь не отсутствием интереса к подобным произведениям, а именно тем огромным значением, какое им придавали. Работа над ними требовала больших финансовых затрат, связанных не только с их крупными размерами, но и с необходимостью достижения высокого качества монументов, предназначенных для украшения столицы. Хотя памятник представляет фигуру или группу, изолированную от окружающих зданий (чаще всего он ставится на площади), все же при этом строго учитываются не только его соотношение с площадью (как по величине, так и по форме), но и его связь с окружающей архитектурой. Кроме того, он рассчитан на восприятие с различных точек зрения. Упомянутые выше памятники Петру I и Суворову, сооруженные на открытых площадях, дают блестящие примеры органической связи скульптуры с архитектурой на новых началах.

В рассматриваемый период начинают играть большую роль и памятники надгробные, прославляющие и оплакивающие умершего. Скульптурные надгробия появляются в России к концу столетия. До этого надгробие обычно выполнялось в виде саркофага, украшенного цветами и вазонами рокайльного типа,

[1] П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художеств. СПб., 1792, стр. 39.

[2] М. Крылов. Разбор некоторых скульптурных произведений.— «Соревнователь просвещения и благотворения», 1825, № IX, стр. 276.

а еще раньше, в XVII веке и в начале XVIII века, оно состояло лишь из доски с надписью и гербом или другими эмблемами. Лучшим из надгробий присущ тонкий лирический оттенок, сообщающий им особую теплоту. Стиль русских надгробий вначале колеблется между пышной репрезентативностью, напоминающей барокко (надгробия А. М. и Д. М. Голицыных работы Ф. Г. Гордеева), и глубоко-интимной трактовкой образа (у Козловского).

Особое значение получает круглая скульптура в виде фигуры или группы фигур, не предназначенная для определенного места. Таковы обычно все работы, выполняемые учениками и пенсионерами Академии художеств, а также ее профессорами, на получение сначала медалей, а затем ряда академических степеней. Сюжеты этих скульптур связаны или с героическими образами (чаще всего из античной древности) или же с образами высокой гармонии, в которых воплощается мечта о «золотом веке». Излюбленными темами такого рода скульптур являются и всевозможные аллегории. Этот вид скульптур часто встречается в декоративной пластике.

Важное место занимает индивидуальный портрет в виде бюста или барельефа. Именно здесь ярче всего проявляется тяготение скульптуры к реализму, к глубокой и разносторонней характеристике изображенного лица. С исключительным блеском осуществляются эти задачи у Шубина, создавшего в портретах целую галлерею подкупающих своей правдивостью образов. Для более живой передачи натуры используется техника тончайшей моделировки, применявшаяся в эпоху барокко, но теперь она получает иной характер, выражая прежде всего стремление реалистически воплотить человеческий образ во всей его полноте, а иногда и противоречивости.

Эскизы скульптур обычно лепились в глине, которая иногда обжигалась, тем самым превращаясь в терракоту, что сохраняло эти эскизы для потомства (как, например, у Козловского). Но чаще эскизы переводились в гипс, который также в большой мере запечатлевает первичную мысль ваятеля. Во второй половине XVIII столетия скульптура в подавляющем числе случаев завершалась в мраморе. Этот материал позволял мастерам достигать особенной тонкости в отделке как портретных, так и «исторических» скульптур, ибо мрамор обладает свойством как бы впитывать и излучать свет. В XVIII веке скульпторы обычно сами рубили свои произведения из мрамора, никогда не доверяя работу ремесленникам-мраморщикам, как это делалось в XIX веке, в эпоху усилившегося разделения труда. На рубеже XVIII—XIX столетий скульпторы начинают переходить от мрамора к бронзе, более подходящей для воплощения новых мужественных идеалов.

В 60—70-х годах XVIII века классицизм в русском изобразительном искусстве лишь складывался. Своего полного развития он достиг в 1780—1790-е годы и на грани двух столетий. Не сразу его мастера овладели средствами героизации человеческого образа и лишь постепенно обрели ясные и четкие приемы художественного выражения.

В барельефе еще долго сохранялись пережитки «живописного» стиля, стремление к передаче пространственной глубины и воздушной среды. В круглой скульптуре часто прибегали к композиционным приемам барокко, к мотивам сильно выраженного движения тела, к смелому смещению осей, к энергичной светотеневой моделировке. Но все эти приемы должны были служить теперь для выражения высокого героического напряжения. По мере развития классицизма, даже в самых страстных образах, как, например, в «Поликрате» Козловского, скульпторы находили трагическую гармонию, величественное приятие неизбежного. Стремление мастеров классицизма к величавой гармонии не означало, конечно, отказа от передачи движения; последнее должно было в конечном итоге создавать впечатление гармонического равновесия. Более всего эти мастера дорожили ясным и замкнутым контуром человеческой фигуры, ее четкими объемами.

Наиболее близкими классицизму были образы гармонические, приближающиеся к красоте «золотого века», ясные и спокойные. Однако и здесь сохраняются приемы, унаследованные от прошлого, например, живописная передача человеческого тела и его поверхности. Мастера раннего классицизма стремились соединить чувственное понимание тела с изучением его костного и мускульного строения, с обобщением его форм, необходимым для подлинной монументальности (например, в скульптурах Ф. Щедрина 90-х годов). В таком соединении была особая красота той поры русского классицизма, которая предшествовала его полной зрелости в начале XIX века.

Законы архитектоники диктовали связь скульптуры, особенно барельефа, со стеной, на фоне которой он помещался. Поэтому он не должен был создавать иллюзии глубины: композиция обычно строилась в виде фриза, фигуры располагались на гладком фоне, что усиливало значение силуэтной линии. Перспективных сокращений классицистический барельеф всячески избегал; лишь небольшое понижение высоты рельефа призвано было дать представление о втором плане. Наконец, классицизм требовал создания идеальной передней плоскости барельефа, т. е. той плоскости, за пределы которой не должен был выходить ни один объем рельефа. Эта идеальная плоскость, в свою очередь, связывала барельеф со стеной.

Те же требования предъявлялись и к круглой скульптуре. Она должна была размещаться между параллельными плоскостями, тем самым приближаясь к барельефу.

В полной мере на все эти требования скульптура ответила только на рубеже двух веков. До тех пор в скульптуре идет борьба за новый стиль, то и дело возникают рецидивы предыдущего художественного направления, иногда соединяющиеся с новыми достижениями. В этой борьбе много подлинной страсти, иногда мучительной, но почти всегда вдохновенной, по крайней мере у крупнейших скульпторов, как, например, у Козловского. Только на рубеже и в начале XIX века у Ф. Щедрина и Мартоса[1] возникает ясная гармония высокого классицизма.

[1] О творчестве И. П. Мартоса см. в VIII томе настоящего издания.

Тенденция к станковизму сильнее всего проявилась в живописи. Во второй половине XVIII века ведущее значение получает картина как вполне самостоятельное станковое произведение, которое должно обладать большим идейным содержанием.

Самым ценным в русской живописи был портрет, поднявшийся в это время до уровня передовых достижений мирового искусства, где он занял не только почетное, но и весьма своеобразное место.

Именно в живописном портрете (так же, как и в скульптурном) наиболее ярко проявилось тяготение к реализму. Традиция реалистического портрета восходит еще к петровскому времени, к искусству И. М. (Н.?) Никитина и А. М. Матвеева. В середине века она была продолжена А. П. Антроповым и И. П. Аргуновым. Во второй половине столетия эта традиция завершилась расцветом многообразных форм реалистического портрета, в особенности портрета интимного, именно в это время выделившегося в особый жанр наряду с портретом парадным.

Портретисты второй половины XVIII века умели воссоздавать реальный образ разнохарактерными живописными средствами: изысканными цветовыми оттенками, дополнительным цветом и рефлексами, богатейшей системой многослойного наложения красок, вплоть до прозрачных лессировок; наконец, тонким использованием фактуры красочной поверхности. Эти ценнейшие живописные качества неотделимы у портретистов от растущего интереса к изображаемой личности, к ее внутреннему миру.

Задачей парадного портрета издавна была демонстрация высокого положения изображаемого лица в сословной и чиновной иерархии; его индивидуальные свойства не должны были привлекать внимание художника, так же как они мало занимали и заказчика. В парадном портрете неизбежной являлась декоративность, которая не только соответствовала знатности модели, но и должна была гармонировать с убранством дворцового зала, для которого портрет предназначался. Во второй половине XVIII века русские портретисты достигают блестящих успехов в передаче материала одежд и драпировок, всевозможных драгоценностей, а также разнообразных мотивов движения своих моделей. Цвет, сохраняющий интенсивность (что было свойственно русской живописи середины века), становится теперь исключительно богатым оттенками; колорит приобретает изысканность. Композиция парадных портретов теряет свою условную каноничность и становится более свободной (у Д. Г. Левицкого, например).

Знаменательно, что изменения происходят в это время и в самом содержании парадного портрета. В последний начинают вводить жизненные черты, характеризующие личность изображенного, передают его изящные манеры, величавые и вместе с тем свободные, непринужденные (у того же Левицкого и у В. Л. Боровиковского); в парадном портрете усиливается индивидуальная характеристика модели (особенно у Боровиковского и С. С. Щукина).

Но наибольшего значения достиг во второй половине XVIII века портрет интимный, не предназначенный для дворцов или официальных мест (у Ф. С. Рокотова, Левицкого, позже — у Боровиковского и Щукина). Это был по преимуществу портрет погрудный, в котором главное внимание уделялось лицу. Именно в интимном портрете лицо начинает выражать сложную душевную жизнь человека, вначале еще как попытка со стороны художника передать ее общую поэтичность (у Рокотова). Затем все сильнее проявляется стремление раскрыть человеческую личность во всей ее полноте, показать ее особенности и характер (например, у Левицкого). К концу века выдвигается как важная и самостоятельная тема в портрете — передача эмоциональных моментов, значение которых в характеристике личности возрастает вместе с развитием сентиментализма (у Боровиковского). Появляются и портреты парные, а иногда и семейные, что также было обусловлено этим течением. На втором плане нередко изображаются пейзажи, подчеркивающие связь модели с природой (у того же Боровиковского).

На протяжении второй половины XVIII века русский портрет претерпевает большую эволюцию. В 60—70-х годах не только в парадном, но и в интимном портрете сохраняются еще традиции стиля рококо — как в композиции (в поворотах фигур, в движениях модели), так и в живописной системе (в колорите и фактуре; например, у Рокотова и Левицкого). Приблизительно с 80-х годов фактура портретов становится более плотной, пастозной, сильнее начинает чувствоваться объемность; колорит еще сохраняет многоцветность, вплоть до дополнительных оттенков (у Левицкого). К 90-м годам на портрете начинает сказываться влияние классицизма, прежде всего в формальных признаках,— нарастании скульптурности, четкости в рисунке, появлении более блеклого цвета, постепенно приобретающего черты локальности (у Боровиковского). Элементы классицизма проявляются и в некоторых портретных образах, правда, уже к началу XIX века (у того же Боровиковского). Одновременно в портрете получает развитие и другое направление, более интимное и реалистическое (Щукин), предвещающее некоторые течения XIX века.

В целом русский портрет XVIII века счастливо сочетает в себе высокое живописное мастерство (прежде всего в колорите, но также и в способе наложения красок, в движении кисти, а в некоторых случаях — и в передаче объема) с большой глубиной и задушевностью в изображении живой человеческой личности. Это своеобразное сочетание определяет высокое положение русского портрета в современной ему европейской живописи.

Основным истоком рождающегося во второй половине XVIII века пейзажа следует считать сентиментализм или ранний романтизм с их культом природы, уединения, мечтательности. В это время наблюдается переход от декоративных пейзажных панно к изображению конкретной местности со всеми ее особенностями.

Значительную роль в сложении реалистического пейзажа сыграли и графические ведуты (и сделанные с них живописные копии), т. е. виды городов и усадеб (дворцовых и вельможных), возникшие еще в петровские времена. Здесь уже с самого начала стояла задача фиксации конкретной местности, однако она включала и другие моменты — декоративные и жанровые.

В известной мере эти два потока слились к началу XIX века. Пейзаж стал «портретом» местности, более полным, чем это было возможно в ведуте, и несравненно более точным, чем в декоративных панно. Но в то же время в новом пейзаже сохранились декоративные моменты. Они определялись продолжающейся связью с архитектурой, которая нередко диктовала введение в картину вертикальных форм (деревьев, фонтанов), соответствующих колоннам классических зал (у Сем. Щедрина). Той же декоративностью объясняется и сохранение в пейзаже условного колорита («трехплановость») с господством коричневатых оттенков на первом плане, гармонирующих со строгим классицистическим интерьером, столь не похожим на пышные залы середины века. Строгая величавость нередко соединяется в таких произведениях с элегической мечтательностью, присущей сентиментализму (Сем. Щедрин). Поэтический характер свойствен и городским пейзажам (Ф. Я. Алексеев). Наряду с этим в них зарождаются элементы жанра.

Пейзаж второй половины XVIII века порой приближается к системе классицизма своим образным строем, всегда сохраняющим большую сдержанность. Но в формальном выражении он чаще всего отклоняется от классицистических принципов, что особенно явственно сказывается в богатом оттенками колорите и свободной живописной фактуре. По своему композиционному строю пейзаж ближе следует принципам классицизма, что проявляется в организации пространства на основе законов архитектоники. В конце столетия влияние классицизма на пейзаж усиливается (особенно отчетливо это дает себя знать у Ф. М. Матвеева, искусство которого тесно связано с указанным направлением).

Декоративность и одновременно соблюдение законов архитектоники делало пейзажную живопись очень подходящей для оформления дворцовых интерьеров, где она использовалась не только в виде станковых картин, но и в виде росписи стен (в чем принимал участие Сем. Щедрин). Это содействовало тому, что и декоративная живопись второй половины XVIII века постепенно переходила к стилю, в корне отличному от рокайльных плафонов и панно. Часто в картинах и настенных фризах появлялось подражание скульптуре: они выполнялись в два цвета, так называемой «гризайлью» («en grisaille», т. е. в сером цвете), которая имитировала скульптуру. Скульптура получала в это время первенствующее значение в убранстве интерьеров.



Особое место занимает во второй половине XVIII века живопись жанровая. В русском обществе этого времени повседневная жизнь человека еще не стояла

в центре внимания, как это было в буржуазных обществах, поэтому тогда могли возникать только отдельные произведения чисто жанрового характера, вроде «Юного живописца» Ивана Фирсова.

Интерес к бытовой живописи ранее всего сказался в области крестьянского жанра, поскольку во второй половине XVIII века проблема крепостного крестьянства настойчиво привлекала к себе внимание дворянского общества. В крестьянском жанре намечаются две тенденции: одна, связанная с реакционными кругами, стремящаяся приукрасить деревенскую жизнь (И. М. Танков, И. А. Акимов); другая — прогрессивная. Последняя тенденция находит выражение в реалистических произведениях, правдиво показывающих жизнь и образы крестьян в повседневном или праздничном быту (М. Шибанов), в зарисовках нищих (И. А. Ерменев).



Академия и правительство придавали особенно большое значение исторической живописи, которая призвана была оказывать наибольшее воспитательное воздействие на зрителя, возбуждать в нем гражданственность, призывать к героическим подвигам. В 1764 году Сумароков говорил: «Перьвая должность упражняющихся в сих хитростях, изображати Истории своего отечества и лица великих в оном людей, Монархов, победителей и протчих... Таковые виды умножают геройский огнь и любовь к отечеству»[1].

Однако надо признать, что успехи исторической живописи были менее значительны, чем успехи других жанров. Несмотря на все заботы Академии о ее развитии, она занимала в художественном отношении далеко не первое место в искусстве второй половины XVIII века.

В раннюю пору требованию патриотической гражданственности удовлетворяло искусство, еще близкое к наследию барокко с его театральной приподнятостью, гиперболическим пафосом и даже ходульностью. В живописи эти черты сочетались с колористической декоративностью, с живописной трактовкой цвета и фактуры изображаемых предметов (например, в картинах А. П. Лосенко). Но затем начинает изменяться стиль и в исторической живописи. Появляется стремление к большей простоте и естественности, к «очеловечению» героя. Пожалуй, раньше всего эти сдвиги затрагивают сюжетную сторону: героями исторической картины становятся не одни «монархи и победители», но и люди из народа, как, например, в картине Г. И. Угрюмова «Ян Усмарь». К началу XIX века можно говорить об изживании наследия барокко в исторической живописи и в формальном отношении. В картине получает большое значение пластический объем и рисунок, точно и строго передающий формы. Рисунок является самой сильной стороной творчества мастеров исторической живописи (и скульптуры),

[1] А. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, ч. II. М., 1781, стр. 312—313.

достигающих в этой области блестящих результатов (особенно Лосенко, Козловский).

Свет постепенно становится по преимуществу средством моделировки объема. Но особенно изменяется отношение к цвету. Вместо живой и непосредственной передачи прежде всего чувственных впечатлений от окружающего мира, теперь возникает условный «локальный цвет», т. е. цвет искусственно изолированного от окружающей его воздушной и световой среды предмета, передачу которого классицисты ошибочно считали объективным познанием мира. В таком понимании цвета заключалась большая опасность, поскольку оно обедняло колористические возможности живописи и тем самым сужало рамки реализма. Возникающая в классицизме абстракция приводит живопись к упадку раньше, чем скульптуру (у А. Е. Егорова уже в начале XIX века).

Композиция исторических картин начинает приближаться к фризовому расположению фигур, как на классическом барельефе. Дали отгораживаются или стенами, или занавесом, параллельным холсту. Это помогает сосредоточить внимание зрителя на основном в исторической картине — на образах героев. Огромное значение получают композиционные планы, связывающие дали с плоскостью стены. Обязательной становится уравновешенность композиции. Продуманность последней составляет сильную сторону исторической живописи классицизма, хотя она понимается в плане более или менее нормативных приемов. В то же время отказ от изображения в картине далевого пространства означал несомненное обеднение живописи.

Таким образом, в области живописи классицизм не был столь плодотворен, как в скульптуре и архитектуре. Наиболее высокие достижения живописи лежали за пределами классицизма.



Во второй половине XVIII века теория изобразительных искусств уже живо интересовала русских людей. Сохранилось много высказываний о ней как у деятелей Академии художеств, так и у художников и писателей (Сумарокова, Княжнина, Баженова, Новикова, Радищева и др.). Первые трактаты этого времени по теории искусства были переводными или компилятивными, к концу века появились и оригинальные русские работы. Однако следует оговорить, что при всем значении ранних теоретических работ, они не отражают всего многообразия творческих исканий, каким было отмечено искусство второй половины XVIII века. Это искусство шире по своему содержанию, чем те положения и идеи, которые развивали авторы трактатов.

Среди первых теоретических работ особый интерес представляет рукопись русского посла в Париже Д. А. Голицына, друга французских просветителей-энциклопедистов, в частности — Дидро, один из трактатов которого Голицын

широко использовал в своем письме «О пользе, славе и проч. художеств» (1766)[1]. Таким образом, эта рукопись примыкала к самой передовой эстетической мысли того времени и пропагандировала реалистические взгляды на искусство.

Голицын протестует против мнения, что в искусстве следует изображать только прекрасную природу. «В натуре нет ничего неосновательного, — пишет Голицын, — все имеет свою причину». Вот эти «причины» и должно понять и выразить искусство. Неверно поступает художник, воспроизводящий только прекрасное дерево; оно хорошо, «когда у места будет поставлено». Но «у ворот ...хижин надобно быть дереву прискорбному... по сходству их [деревьев] бедности с бедностью ...хижин и бедствием живущим в оных». Это уже зародыш эстетики выразительности, которая получила особенное развитие после французской революции.

Вслед за Дидро, Голицын горячо протестует против академической выучки и шаблона. Не отвергая рисования с анатомической фигуры (или «антика»), он считает, что это «не безопасно», так как может приучить ученика к «неестественным и вычурным положениям тела, кои никакого не имеют согласия с... обыкновенными действиями в жизни нашей». Он рекомендует ученикам обучаться «на других разных моделях из разных обществ жизни человеческой», т. е. перейти от изображения академических натурщиков к изображению живой жизни. Предостерегает Голицын и от «слепого подражания мастерам и особенно учителям», которое приводит к манерности.

Голицын обнаруживает тонкое понимание цвета и его изменений в зависимости от расстояния и соседства с другими цветами, а также хорошее знание техники лессировок.

Вполне естественно, что работа Голицына была положена под сукно: русская Академия в то время была еще очень далека от последовательно реалистических тенденций, ее больше интересовала классическая героика. С другой стороны, Голицын в своей рукописи не касался задач живописи исторической, которую Академия считала основной; его сочинение могло бы увлечь лишь русских портретистов, о которых Академия заботилась меньше всего. Надо, однако, отметить, что Голицын сам читал в Париже свою работу первым пенсионерам, среди которых был, например, Шубин; они ее оценили.

Другое сочинение — «Понятие о совершенном живописце»[2] скульптора Архипа Иванова — было издано с авторским предисловием Академией художеств в 1789 году. Эта книга в своей основной части являлась переводом трактата А. Фелибьена, французского теоретика XVII века, и была дополнена рассуждением о портретах, переведенным с работы Роже де Пиля (написанной на рубеже XVII — XVIII веков). В момент ее выпуска книга была почти анахронизмом в России: хотя

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1 д. 25. 1766 г.

[2] «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведенное, первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым». СПб., 1789.

увлечение барокко и, в частности, барочной декоративностью долго держалось и в Академии, и в придворных кругах, в русском искусстве в конце 80-х годов прочно утвердились принципы классицизма.

Сам Архип Иванов в своем предисловии стоит уже на новых позициях. Он выступает против чисто декоративного использования искусства и, ссылаясь на Энциклопедию, приводит в пример художников древней Греции, работы которых были «общественным сокровищем, коим пользоваться принадлежало всем согражданам». Но основная часть книги, естественно, была построена на принципах придворного классицизма XVII столетия. Фелибьен настаивал на значении «большого вкуса», который для него ассоциировался со вкусом аристократического общества. Отсюда возникало требование выбора «прекрасной природы», критерием которого служит «вкус». «Красота очертаний, приличествующая божеству, — писал Фелибьен, — нимало не пристойна простолюдинам». Однако и в «примечании о портретах», переведенном с сочинения более позднего автора, говорится о необходимости идеализации даже в портрете, хотя это и «надлежит делать весьма осторожно». И в этой части слышатся отголоски придворных установок: «Должно, чтоб... портреты казались как бы говорящими о себе самих... смотри на меня, я есть оный непобедимый царь, окруженный величеством...». Это требование полностью выполнялось в России уже в первой половине XVIII века. Только в разделе о женских портретах даются советы, более характерные для середины века, т. е. для эпохи рококо: «Я та веселонравная, которая любит только смехи и забавы».

В анализе основ художественной формы живописи книга Иванова содержала много полезных указаний, особенно в области колорита, лессировок, «оттенения», изменения цвета от соседства с другим цветом или на расстоянии, техники писания легкой и свободной кистью, притом быстро: «сия скорость есть плод испытанности». Особенно высоко ставится лаконизм рисунка, «только нужно, чтобы они [рисунки] изъявляли хороший характер и наставляли мысль зрителя на добрый путь: ибо воображение его может дополнить в них те части, коих нет или которые не окончены ...». Все эти советы отражают сенсуалистический подход к живописи, который в России в конце 80-х годов изживался даже в портрете и с которым упорно вела борьбу историческая живопись классицизма. Поэтому, несмотря на бесспорно тонкое понимание живописи Ивановым, его книга уже не могла оказывать серьезного воздействия на творчество художников. Пожалуй, только высокая оценка творений античности и Рафаэля, а также венецианцев, к которым Роже де Пиль присоединяет и Рубенса, могла еще импонировать русским живописцам 90-х годов.

В начале этого десятилетия вышли, наконец, первые оригинальные русские трактаты: в 1792 году — Чекалевского, в то время конференц-секретаря Академии художеств, и в 1793 году — И. Ф. Урванова[1], художника-педагога, окончив-

[1] И. У. [Урванов]. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опытах. СПб., 1793.

шего Академию в 1766 году. Конечно, и эти трактаты не вполне самостоятельны, однако интересны те действительно новые установки, к которым они примыкают. Урванов проявляет бо́льшую самостоятельность; в его высказываниях есть свежесть, основанная на немалом личном опыте; иногда он решается возражать против принятых Академией правил и методов обучения, кое в чем солидаризируясь с Д. А. Голицыным.

Как почти все русские теоретики, Урванов начинает с горькой жалобы на бедственное положение в России художников и художеств: «грубые» люди не умеют отличать живописцев от мастеровых, а искусство — от ремесел, «кои выдуманы роскошью». Сам Урванов высоко ценит живопись и прежде всего «историческую», которая должна напоминать «о должностях, коими государи и подданные обязаны». Поэтому «надобно ему [художнику] более трудиться головою, нежели руками»; он должен глубоко изучать историю и вообще науки. Урванов дает и целый ряд советов по овладению мастерством живописца, обнаруживая здесь такую же независимость суждений, какую проявил когда-то Д. А. Голицын.

Урванов оговаривает, что сообщаемые им правила предназначены лишь для учащихся; тем, «которые много уже успели надлежит токмо иметь вольность, без чего дела художников выходили бы одинаковы, без приращения. Конь в поле, не связанный путами, гораздо живее, нежели связанный». И вообще «предписанные правила хотя наблюдать и должно, однако не всегда и не точно понеже в натуре не одинаким образом действие располагается». Так же свободно судит Урванов о подражании: оно должно быть «не слепое, а разумное», т. е. состоять в выяснении тех методов, которыми великие художники изображали «совершенство природы». «Натура» для него — «лучшая наставница». Он рекомендует рисовать натурщика во время его отдыха, а также в «мыльне», когда его движения наиболее естественны. Правда, эти вольности Урванов решается высказать не совсем открыто, снабжая их рядом оговорок, вполне естественных во время абсолютного господства авторитета Академии.

Зато совершенно открыто, в полном контакте с Академией, Урванов отрицает барочный гиперболизм. «Благородство души, — пишет он, — означается не гордым воззрением и не излишним руки простертием, но прекрасным величием и тихою поступью, власть означающею». Это уже отчетливые требования классицизма, вполне соответствующие движению современного Урванову искусства. Практические советы Урванова, очень подробные, в общем соответствуют принципам классицизма; в частности, характерно то первенствующее значение, которое Урванов придает рисунку. «Живопись только означает цвет вещей, — говорит он, — а всю существенную оной силу делает рисование». В понимании рисунка, многообразного характера линий, Урванов обнаруживает тонкость и даже поэтическое их восприятие.

Знаменательно все же, что, несмотря на недооценку живописи, Урванов уделяет много внимания не только композиции, но и цвету. Утверждая локальный

цвет как основной, он, однако, считает возможным «подле тельной краски при всякой тени употреблять зеленоватую», а тень делать «с отражением на оную света от других мест или вещей», т. е. допускает цветовые и световые рефлексы, которыми любил пользоваться Левицкий. Вообще нужно сказать, что книга Урванова отражает все еще не законченную борьбу классицистических тенденций с сенсуалистическими; мы видели, что в области основных видов живописи живописная манера сохранялась очень долго и была обоснована реалистическими задачами. В независимости этих суждений Урванова, пожалуй, наибольший интерес его книги; в ней обнаруживается живая мысль автора.

Книга Чекалевского[1] имеет более законченный характер. Вместе с тем, она шире по своему охвату и включает «три знатнейших художества»; в то же время в ней даны не только современные классицистические установки, но и высказываются соображения относительно искусства в античном мире, а также приводится критический обзор деятельности современных художников.

Менее детальный, чем книга Урванова, в области конкретизации задач искусства классицизма, трактат Чекалевского более тщательно рассматривает его общие теоретические положения. Огромное значение для автора имеет социальная сущность классицизма, в анализе которого он во многом примыкает к Винкельману, основному теоретику западноевропейского классицизма конца XVIII века.

Как и Урванов, Чекалевский горячо протестует против декоративного характера искусства, распространенного в России в середине века, утверждая, что искусство не должно служить только «увеселению чувств»: «разум найдет в производстве оных [искусств] цель гораздо важнейшую». И далее он ссылается на классическую античность: «Умеренность и простота обитали в жилищах граждан и художник не должен был унижать разум свой для украшения безделицами дома какого-либо богатого человека по его вкусу; ибо все художнические произведения соответствовали великим мыслям всего народа». Страстность этих строк свидетельствует о том, что они были выстраданы автором в условиях быта русского придворного общества середины века. С другой стороны, знаменательно, что здесь впервые в русской печати понятие «народ» применялось к анализу искусства (до тех пор в том же смысле оно было употреблено в устной речи Баженова при закладке Кремлевского дворца). Далее Чекалевский еще точнее поясняет свою мысль: «Слава и счастье художника не зависели от тщеславия или незнания частного какого-либо человека, ...но художнические произведения в Греции были рассматриваемы в общем собрании избраннейшими из всего народа». Причину упадка искусства Чекалевский видит в развитии безудержной роскоши, которая «ослабила и самую душу в человеке». «Вельможи имели во услужении своем художников так, как поваров», — картина, очень похожая на русские условия. Чекалевский дает этому и чисто политическое

[1] П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792.

объяснение: «Властелины употребляли труды сих художников для сделания самовластия своего приятным; дабы народ терпеливо сносил иго свое, властелины старались давать ему празднества, кои бы привлекали все его внимание».

Так выясняется мировоззрение Чекалевского, близкое к демократизму Винкельмана; в то же время отчетливо выступает здесь и гражданственность как основной идеал человека. Искусство, по мнению Чекалевского, служит «исправлению нравов», «утверждению... законов», «вперяя ревность к отечеству»; главный объект искусства — человек, носитель идеи «союза общежития». Все это — идеи, близкие русским просветителям.

Сохраняя требование запечатлевать только избранные картины природы, Чекалевский устанавливает новые нормы отбора, основанные отнюдь не на вкусе «порядочного общества», как это понимал в XVII веке Буало. Главная задача художника, — говорит он, — в том, «чтобы выразить... все причины». Здесь Чекалевский перекликается с Голицыным и Дидро, приближаясь к новому, реалистическому, пониманию искусства. Однако мысль эта не получила у него широкого развития.

Характерно, что Чекалевский не ограничивается утверждением, что только разум является основой искусства. «Предмет изящных художеств, — говорит он, — состоит в том, чтобы произвести в нас самую сильную чувствительность». Искусство должно не только «поразить разум», но и «тронуть сердце». Здесь русский классицизм соприкасается с сентиментализмом, сохраняя, однако, общественную целенаправленность.

В анализе красоты Чекалевский выдвигает требования простоты, естественности, благородства, «единства» (т. е. гармонии), «состояния покоя». Последнее утверждение, восходящее к Винкельману, часто понимается ошибочно. Но Винкельман сам дал ему разъяснение. «Душа должна изображаться спокойной, — пишет он, — но одновременно действенной, тихой, но не равнодушной и сонной»[1] Следовательно, под классическим «покоем» следует понимать равновесие различных движений. Высшим выражением «покоя» для Винкельмана были Аполлон Бельведерский и Лаокоон, в которых он, естественно, не мог усмотреть и не усматривал покоя в обычном смысле слова.

В отличие от книги Урванова, посвященной только живописи, трактат Чекалевского охватывает и скульптуру, и архитектуру. Выше уже говорилось, что скульптуру он ставит на первое место среди изобразительных искусств, как искусство наиболее монументальное и в то же время требующее особого мастерства, ибо малейшая ошибка скульптора (например, в композиции или в рисунке) не может быть ни исправлена, ни скрыта от зрителя. Среди требований, предъявляемых Чекалевским к скульптуре, следует отметить одно, имеющее большое значение, — необходимость учета возможности осмотра ее с разных

[1] K. Justi. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Fünfte Auflage. Bd. III. Köln, 1956, S. 231. Для Винкельмана характерно требование соединять благородную простоту и тихую величавость («edle Einfalt und stille Grösse» Op. cit., S. 227).

сторон: «работа его [скульптора] имеет столько же видов, сколько находится пунктов в пространстве ее окружающем, с которых ее рассматривать можно».

Замечания Чекалевского об архитектуре носят более общий характер, но и здесь встречаются важные утверждения. Так, он считает желательным, чтобы здание соответствовало «своему назначению», «чтобы в нем не было ни малейшей части без своего употребления, ничего бесполезного, неоконченного или одно другому противного, но во всем бы произведении виден был разум и хороший вкус». Чекалевский протестует против излишних украшений и требует в архитектуре прежде всего целесообразности и такого «согласия во всех частях, какое мы видим с удивлением во внутреннем и наружном составлении человеческого тела». «Естество, — пишет он, — может почесться настоящею школою для архитектора, равно как и для всякого художника». Так и законы архитектуры Чекалевский обосновывает естественной закономерностью природы.

Замечания о живописи совпадают с тем, к чему стремились сами живописцы эпохи классицизма.

Преклоняясь перед античным искусством, создавшим ценности мирового значения, Чекалевский тем не менее утверждал, что и «новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают... Хороший вкус у многих нынешних художников стал нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более еще увеличилася; ибо науки вящше повсюду распространилися; почему нужные силы для доставления художествам прежнего их блеска существуют». В этих словах сказалась вера Чекалевского в большие возможности современного искусства, что свидетельствовало о жизненной силе русского классицизма.

Специальных трактатов по теории архитектуры в XVIII веке почти не было. Архитекторы пользовались переводами Витрувия, Виньолы и Палладио; скульпторы читали Павсания; знали, вероятно, и подлинники. Правда, известны отдельные высказывания В. И. Баженова, Н. А. Львова и других мастеров, но о них речь будет идти в разделах, посвященных их творчеству.

Рассмотренные трактаты отражают, главным образом, теории классицистов. Воззрения на искусство мыслителей, более близких к реализму, за исключением Д. А. Голицына, не были изложены в специальных сочинениях; с ними можно познакомиться по отдельным высказываниям, рассыпанным по многим литературным произведениям Радищева, Новикова, Крылова и других деятелей культуры[1].

[1] Наибольший интерес представляют высказывания А. Н. Радищева. Во многом соглашаясь с Чекалевским,— в частности, соглашаясь с ним в том, что необходимо бороться с пышностью и «огромностью зданий, бесполезных обществу», служащих «доказательством его порабощения», а также разделяя его культ героики (что выразилось, например, в том, что он сравнивает поведение своего умирающего друга Ушакова со стоицизмом Сократа, пьющего «отраву пред друзьями своими»),— Радищев идет дальше Чекалевского, воспевая человека как «существо свободное», человека, который «стремится всегда к прекрасному, величественному, высокому» (А. Радищев. Полное собрание сочинений, т. I. М.— Л., 1938, стр. 317, 156, 215). Наконец, замечательной особенностью Радищева является его глубокое понимание красоты и значения народных песен: «В них найдешь образование души нашего народа» (там же, стр. 230). Крестьянин «многое может решить доселе гадательное в Истории Российской» (там же).

Основание в 1757 году «Академии трех знатнейших художеств», о которой мечтали еще с петровского времени передовые деятели общества[1], было событием огромной важности.

Созданная по инициативе И. И. Шувалова и при поддержке Ломоносова, Академия вначале числилась при Московском университете, куратором которого был Шувалов. Но занятия начались в Петербурге (поскольку иностранные профессора отказывались ехать в Москву) в 1758 году.

Задачи Академии были широкими. Она должна была не только воспитывать учеников, но и служить центром художественной жизни страны. Академия принимала и распределяла заказы на производство различных художественных работ. Ей принадлежало право присуждать художникам звания «назначенного», «академика» и т. д., а также различные почетные звания («почетного вольного общника», «почетного любителя» и др.). Раз в год Академия устраивала «чрезвычайные собрания», на которые приглашались все члены Академии, включая и почетных.

В 1764 году Екатерина преобразовала «елизаветинскую» Академию, закрепив это в специальном уставе. Академия превратилась в учреждение казенное, с твердым штатом преподавателей-чиновников и президентом, подчиненным непосредственно самой императрице. В 1764 году при Академии было открыто «Воспитательное училище», куда принимали детей пяти-шестилетнего возраста, преимущественно из низших сословий (дворянство считало для себя унизительным занятия искусством). Воспитание (длившееся в целом 15 лет) проводилось в полном отрыве от семьи и общества, с целью создать художников, обслуживающих дворянскую монархию. Немудрено, что в новой Академии усилились элементы нормативности, появились те черты, которые получили выражение в понятии «академизма».

И все же свежая, а иногда и свободная мысль проникала в Академию, отчасти через самих президентов, особенно через их секретарей (Княжнина, позже Чекалевского), а также преподавателей. Весьма много давало ученикам, посылавшимся в качестве пенсионеров за границу, их знакомство с жизнью Западной Европы, где во второй половине XVIII века складывалась революционная ситуация, завершившаяся французской революцией. Правда, Академии удавалось более или менее «охранить» своих питомцев от прямой «крамолы», но известное вольномыслие проникало в их среду так же, как и в среду их учителей.

Откликаясь на новые идейно-художественные запросы передовых слоев общества, Академия участвовала в борьбе с дворцово-декоративным стилем недавнего прошлого за искусство идейное, героическое по своему содержанию, за простоту и естественность, т. е. за классицизм. В этом была ее большая заслуга, хотя в ее деятельности было заложено и свое глубокое противоречие. Бюрокра-

[1] В частности, о необходимости образования Академии, которая объединила бы «три знатнейших художества», писал архитектор П. М. Еропкин в трактате «Должность архитектурной экспедиции».

тический характер Академии приводил к тому, что новые идеи приобретали в системе ее преподавания и воспитания во многом характер отвлеченной нормативности, тем более что в самом классицизме таилась такая опасность.

В программе Академии было запроектировано довольно широкое общее образование. Программа обучения включала науки, не только непосредственно нужные художнику, такие, например, как анатомия, остеология, оптика, перспектива, архитектурные чертежи и пропорции, но и более общие, как арифметика, «первые части математики», история, география, русская литература, правила сочинений и стихосложения, логика, иностранные языки. Правда, эта программа не всегда выполнялась за отсутствием учителей, особенно русских, но важно то, что введение таких предметов считалось необходимым. А это вытекало из самого характера преподаваемых в Академии искусств. Лишь в начале ее существования в ней было очень много классов декоративного искусства и даже чисто ремесленных (например, класс золотарный или класс «математических инструментов»); они не требовали научной подготовки ученика. Но уже тогда основные классы были связаны с «тремя знатнейшими художествами» — живописью, скульптурой и архитектурой. Притом для первых двух видов искусств основными считались классы исторической живописи и исторической скульптуры, т. е. искусств, предполагающих широкие познания. Эту связь искусства с общим образованием можно считать положительным явлением в педагогической системе Академии.

Напротив, много отрицательного заключалось в традиционности преподавания и понимания творческого процесса. Традиционность эта проистекала из преклонения перед античностью, свойственного классицизму. Она должна была предохранить ученика от опасных индивидуальных исканий, которые могли его увести от столбовой дороги, от принятого в Академии направления. Эта особенность системы обучения, обусловленная положением Академии в абсолютистском государстве, была весьма отрицательной. Она отвлекала учащихся от жизни, ограничивала развитие индивидуального творчества.

Немало недостатков в деятельности Академии было вызвано и более частными причинами; неудовлетворительной организацией, бюрократизмом, отсутствием квалифицированных воспитателей среди академических чиновников.

В академическом преподавании художественных дисциплин главное место занимал рисунок. Он был одной из самых сильных сторон в работах учеников; рисунком Академия славилась и позже, в первые десятилетия XIX века.

С рисунка начиналось обучение искусству. Дети учились проводить свободные линии, затем следовало рисование с «оригиналов» (куда входили рисунки и эстампы современных художников, в частности — профессоров самой Академии). Это копирование производилось не механически: сохранившиеся рисунки учеников свидетельствуют об известной их самостоятельности в подобных работах. В «четвертом возрасте», при переходе из Воспитательного училища в Академию, начиналось рисование с гипсов (главным образом античных — в Академии с 1769 года была богатая коллекция слепков), а также копирование картин и лепка

с оригиналов (в большой мере с целью изучения композиции). Таким образом, много времени уделялось копированию чужого искусства, что было одним из проявлений классицистической традиционности академического преподавания. Разумеется, это мешало развитию творческой индивидуальности, но облегчало ученикам непосредственный контакт с мировым искусством. Наконец, высшая и главная ступень обучения заключалась в работе с натуры в натурном классе, организованном еще при Шувалове, — рисовании, лепке и писании красками. Только вполне овладев работой с натуры, ученики принимались за композиционные эскизы, по которым потом живописцы писали картины, а скульпторы лепили барельефы на темы, заданные Советом Академии. Композиции, так же как и рисунку, Академия придавала большое значение, и в этом также была ее заслуга. Ученикам не разрешалось выбирать темы по собственному вкусу. Темы предлагались Советом Академии и им же утверждались эскизы[1]. В исторических классах живописи и скульптуры темы задавались не только исторические, но и церковные. Особенностью русской Академии было то, что, наряду с темами античными, пользовались популярностью и темы из русской истории, на героические сюжеты. К началу XIX века последние получили даже серьезный перевес, отражая быстрый рост национального самосознания.

Живописных классов было несколько. Кроме главного, исторического, и его подразделения — класса батальной живописи, — были следующие классы: портретный, ландшафтный, перспективный, зверей и птиц, цветов и плодов и, наконец, «домашних упражнений» — зародыш жанровой живописи. Классы зверей и птиц, а также цветов и плодов, как наиболее декоративные, к концу века были закрыты — они не соответствовали задачам классицизма. Был закрыт и класс «домашних упражнений». Наоборот, с 70-х годов растет значение ландшафтного класса. В 1799 году открывается особый класс — пейзажно-гравировальный.

В области скульптуры также существовали некоторые подразделения: кроме класса скульптуры «статуйной» (куда входили и барельефы), был еще класс скульптуры «орнаментной», который также к концу века захирел и был закрыт. Напротив, все большее значение получал класс литейный, поскольку бронза к началу XIX века становится основным материалом скульптуры. Изучение последней протекало в Академии исключительно на лепке. Рубка из мрамора не преподавалась; скульпторам приходилось учиться ей в Риме.

Архитектурное образование начиналось с изучения ордеров, затем копировали чертежи планов и фасадов. Лишь после этого переходили к проектированию по заданным программам. Более специальные предметы были введены только в начале XIX века[2]. Сведения по технике строительства ученики получали

[1] Темы были обычно одни и те же для живописцев и скульпторов, которым полагалось осуществлять их в барельефах.

[2] Впрочем, архитектор И. И. Свиязев утверждает в своих воспоминаниях («Русская старина», 1871, ноябрь, стр. 555), что еще в 1815—1818 годах (время его обучения в Академии художеств) там «не преподавалось строительного искусства».

от своих профессоров, так сказать, попутно, в процессе работы над чертежами, а затем на самой практике.

За лучшие заключительные работы ученики награждались золотыми медалями первой и второй степени. Золотая медаль первой степени давала право на пенсионерство за границей на три года. Пенсионерство протекало главным образом в Париже и Риме.

За границей надзор за пенсионерами и за их обучением поручался особым лицам. В Париже первым таким лицом был Д. А. Голицын, человек просвещенный и прогрессивный, друг энциклопедистов. В качестве консультанта он приглашал «Дидерота», который помогал ему распределять пенсионеров по мастерским наиболее выдающихся французских профессоров. Пенсионеры проходили у них систематическое обучение, обычно очень серьезное, работая главным образом с натуры. Архитекторы, в частности, подготовлялись весьма основательно: они выполняли модели знаменитых зданий и оригинальные проекты. Русские пенсионеры всегда были на хорошем счету в парижской Академии. Все пенсионеры изучали памятники искусства, собранные в Париже. Так же, как и римские пенсионеры, они делали это совместно, равно интересуясь всеми видами искусств (о чем свидетельствуют их «журналы», присылавшиеся в Академию) — черта показательная для эпохи, еще не потерявшей понятия о связи всех видов искусства, несмотря на начинавшееся их обособление.

В Риме пенсионеры обычно ни у кого не учились; по-видимому, это объяснялось отсутствием там крупных живописцев и скульпторов (Канова появился только к концу века). Пенсионеры пользовались отдельными консультациями у Ж. Вьена, главы Французской Академии в Риме, и П. Батони, возглавлявшего римскую Академию. В Риме главным увлечением художников были памятники искусства античной эпохи и Ренессанса; очень критически относились пенсионеры к более позднему искусству, особенно к современному.

Первым президентом Академии художеств был ее организатор И. И. Шувалов (1758—1763), человек просвещенный, отдававший Академии много сил; ей он пожертвовал свою обширную картинную галлерею. Следующий президент, И. И. Бецкий (1763—1794), увлекавшийся педагогикой и, в частности, большой почитатель Руссо, был все же прежде всего чиновником, исполнявшим требования правительства. Бецкий управлял Академией до глубокой старости, что не могло не отразиться отрицательно на академической жизни, особенно из-за его самовластных замашек. Последовавшие за ним президенты (А. А. Мусин-Пушкин, 1794—1797, и гр. Г. А. Шуазель-Гуфье, 1797—1800) были людьми случайными. В 1799 году (незадолго до своей смерти) был назначен вице-президентом архитектор В. И. Баженов, успевший составить докладную записку с предложением серьезной реорганизации Академии, которая, однако, начала осуществляться уже после его смерти.

Большое значение для Академии имели ее директора (А. Ф. Кокоринов, А. П. Лосенко) и конференц-секретари, особенно П. П. Чекалевский (с 1785 г.),

а также личный секретарь Бецкого, известный писатель и поэт Я. Б. Княжнин (с 1781 г.).

При своем возникновении Академия, естественно, должна была пользоваться услугами иностранных художников, так как крупных русских мастеров было мало. Правда, Шувалов предполагал пригласить А. П. Антропова, однако это не удалось. О привлечении крепостного И. П. Аргунова не могло быть и речи. Первоначально в Академию были приглашены иностранные художники: архитектор Ж. Б. Валлен Деламот, скульпторы Н. Жилле и Л. Роллан, уже давно работавший в России, живописец С. Торелли, тоже приехавший давно; из Франции были выписаны Ле-Лоррен, де Велли, Лагренэ-старший, а также итальянец Ф. Фонтебассо и известный гравер из Берлина Г. Ф. Шмидт.

Серьезнее всех был поставлен класс скульптуры, который вел в течение 19 лет Н. Жилле. Он был одним из инициаторов организации в Академии натурного класса. Сохранившиеся работы его учеников свидетельствуют о большом его внимании к изучению живого тела. Видную роль играл также профессор архитектурного класса Деламот, проработавший в Академии 16 лет. Наоборот, живописцы не смогли наладить планомерных педагогических занятий, так как все они оставались в Академии очень недолго.

Большой удачей было приглашение Шуваловым в 1760 году превосходного московского архитектора Кокоринова в качестве инспектора Академии; в 1761 году он стал ее директором, обязанности которого исполнял до конца своей жизни. Именно ему принадлежит заслуга привлечения в ряды академических преподавателей большого числа русских художников. Сам Кокоринов с 1758 года читал в Академии курс архитектуры.

Уже в 60-х годах живописный класс вели русские «адъюнкты» Г. И. Козлов, Ф. С. Рокотов, К. И. Головачевский и И. С. Саблуков, а с 1770 года—профессор А. П. Лосенко, при котором этот класс получил более стройную организацию. Гравировальным классом с 1762 года, после отъезда за границу Шмидта, руководил его талантливый ученик Е. П. Чемесов. В дальнейшем Академия почти исключительно обслуживалась русскими художниками, питомцами той же Академии. В живописном классе, кроме упомянутых, преподавали П. И. Соколов, И. А. Акимов, Г. И. Серебряков, Сем. Ф. Щедрин, Г. И. Угрюмов; в классе скульптуры — Ф. Г. Гордеев, И. П. Мартос, И. П. Прокофьев, М. И. Козловский; архитектуру — А. Д. Захаров.

Общеобразовательные предметы также вели большей частью русские преподаватели.

К концу XVIII века Академия представляет собой уже вполне сложившееся учреждение с регулярными занятиями, более или менее соответствующими плану. Только система пенсионерства на рубеже нового столетия нарушается, сначала в связи с французской революцией, а затем из-за военных действий по всей Европе.

В целом следует признать Академию XVIII столетия учреждением серьезным, хорошо налаженным, выполнявшим свое назначение прежде всего в области

воспитания и образования учеников, а также в качестве художественного центра страны. Эту последнюю роль Академии суждено было играть в XIX веке все в более широком масштабе. Система преподавания в Академии была строго продумана и последовательна (особенно в области рисунка и композиции). Академия вырастила превосходных архитекторов, скульпторов, а также пейзажистов. Недостатки ее — склонность к абстракции и нормативности — сказались главным образом в сфере исторической живописи. Блестящая портретная живопись почти не была связана с Академией (ее питомцем являлся один лишь Щукин).

Русское искусство, пройдя к концу XVIII века сложный путь развития, достигло значительных высот. Благодаря своим успехам в области архитектуры, монументальной и портретной пластики, портретной живописи, в отдельных отраслях прикладного искусства оно заняло почетное место в ряду достижений крупных художественных школ Западной Европы.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

АРХИТЕКТУРА

У ИСТОКОВ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

И. Э. Грабарь, С. С. Бронштейн, Г. Г. Гримм[1]

В дореволюционное время среди историков русской культуры господствовало мнение о чрезвычайной отсталости русского искусства XVIII века по сравнению с искусством Западной Европы. Между тем приходится говорить не о чертах отставания, а напротив того, удивляться стремительному взлету русской художественной культуры, шагнувшей за сто лет с небольшим от виршей XVII века, через Ломоносова и Державина, к Пушкину; от лубков и парсун, через Никитина и Матвеева, к Левицкому; от деревянных барельефов и голгоф к Козловскому и Шубину.

Рост классовых противоречий к 60-м годам XVIII века не мог не отразиться в той или иной степени на общем состоянии искусства. Предел пышности и роскоши был достигнут в дворцовых сооружениях В. В. Растрелли. Хотя высокоодаренный зодчий и говорил, что они создавались им для возвеличения славы и могущества России, но перед лицом всеобщего, вызванного разными причинами недовольства было совершенно очевидно, что нужны серьезные изменения в искусстве и, прежде всего, в зодчестве. Мысль просветителей о необходимости отказаться от всего роскошного, вычурного, беспокойного стала основной идеей молодых зодчих. Медленно, но неуклонно усиливался дух классицизма с его ясно выраженным чувством гражданственности.

Одним из первых крупных зодчих, в творчестве которых в значительной степени проявились черты новой архитектуры, был Александр Филиппович Кокоринов (1726—1772).

А. Ф. Кокоринов родился в семье управителя Тобольской комиссии раскольничьих дел Ф. Г. Кокоринова. Свое первоначальное архитектурное образование он получил у архитектора И. Я. Бланка[2], сосланного в 1740 году в Тобольск

[1] И. Э. Грабарь является основным автором этого очерка. С. С. Бронштейном написан раздел о Деламоте; Г. Г. Гримму принадлежат разделы о Ринальди и Фельтенсе.

[2] А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 321.

за участие в деле А. П. Волынского. В 1742 году Бланк был возвращен в Москву, куда переехал и Кокоринов, продолжавший заниматься у него до его смерти в 1745 году.

Бланк был архитектором полиции и занимал учеников главным образом регулировкой улиц и наблюдением за обывательскими домами, но Кокоринова он освободил от этих обязанностей ввиду того, что, по его словам, Кокоринов был отдан ему только «для обучения архитектурной науки, а не в полицию». После смерти Бланка его команда перешла к Д. В. Ухтомскому, однако переведенный в Москву из Петербурга И. А. Коробов оценил способности Кокоринова и выпросил его у Сената в свою команду. Там Кокоринов пробыл до 1747 года, когда умер Коробов. Недолгое время Кокоринов был в команде «за архитектора» В. С. Обухова. В 1748 году он значится по документам «архитектурии учеником», а с 31 августа 1749 года — гезелем в ведении Ухтомского[1]. Постепенно Кокоринов становится ближайшим помощником Ухтомского. В 1750 году гезелю Александру Кокоринову было поручено строительство Макарьевского гостиного двора при Макарьевском Желтоводском монастыре под Нижним-Новгородом[2].

К 1752 году, в результате многолетнего обучения и строительной практики под руководством лучших московских архитекторов, из Кокоринова выработался большой мастер. Незадолго до того К. Г. Разумовский приступил к сооружению одной из своих самых затейливых «резиденций» — огромного дворца в селе Петровском по Петербургской дороге, в семи верстах от Москвы, на месте нынешней Тимирязевской академии в Петровско-Разумовском. Начав к тому времени разочаровываться в итальянских художниках, Разумовский пригласил для постройки дворца молодого, но уже видного архитектора Кокоринова[3].

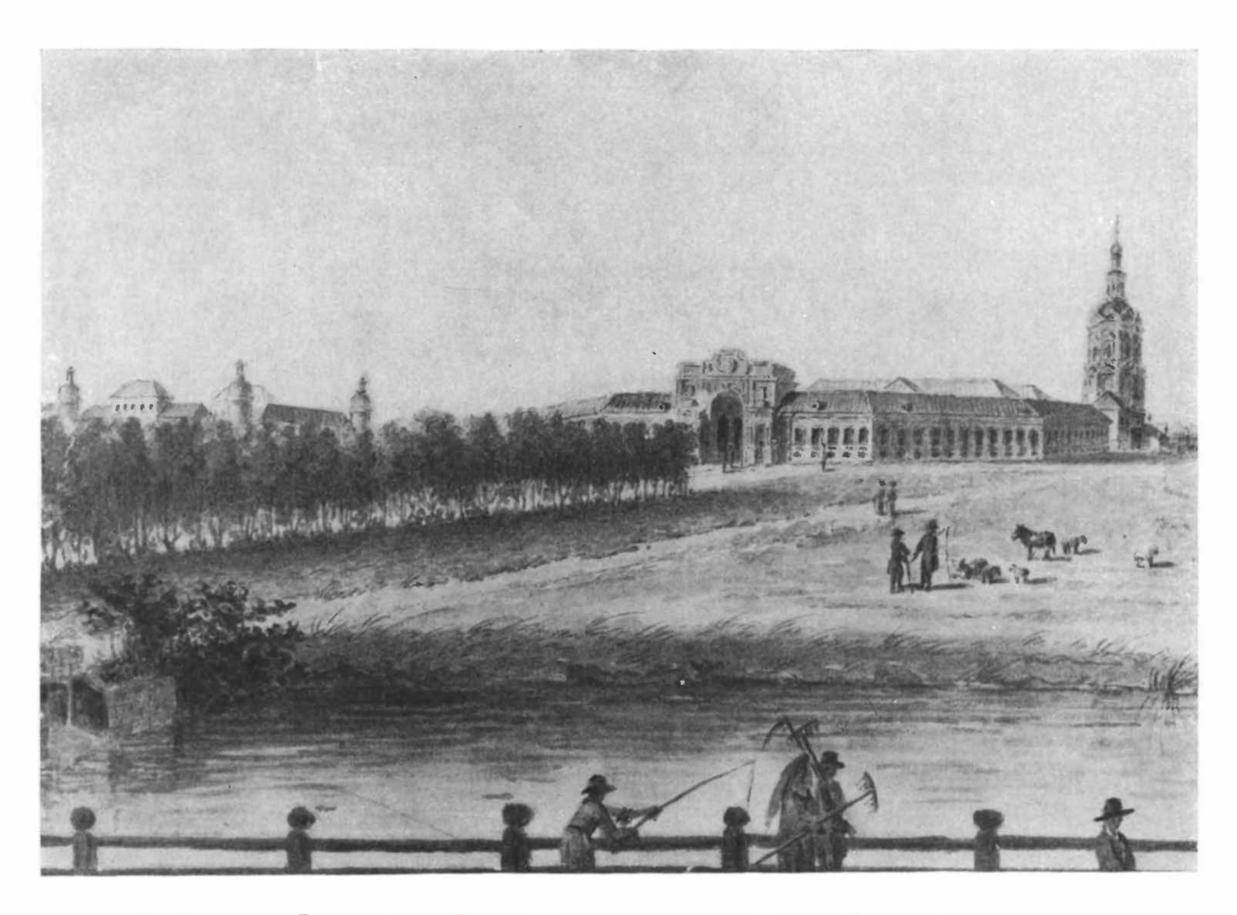
Имя Кокоринова в связи с Петровским не раз упоминается в случайных записях Якова Марковича за 1752 год, сделанных им во время поездок в Москву[4]. Вряд ли Кокоринов был здесь второстепенным строителем, так как Маркович, интересовавшийся новой усадьбой Разумовского и, быть может, привозивший

[1] И. Грабарь. Школа и «команда» архитектора кн. Д. В. Ухтомского.— «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 5; А. Михайлов. Указ. соч., стр. 246, 321; И. Грабарь. История русского искусства, т. IV, стр. 102.— 13 июля 1752 года Кокоринов был произведен в поручики, в 1754 году — в унтер-архитекторы.

[2] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 256.

[3] Разумовский был очень высокого мнения об исключительной архитектурной одаренности Кокоринова. Об этом свидетельствует его переписка с М. И. Воронцовым (см.: Архив князя Воронцова кн. 4. М., 1872, стр. 384, 386—387, 432).

[4] Под 19 июня: «Был в гетманском дворе и у архитекта Кокорева». Под 26 июня: «Заезжал ко мне архитект Филипп Кокорев, и в его коляске ездили в село Петровское, подмосковную графа гетмана, где многие строения начались» («Дневные записи малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича», ч. 2. М., 1859, стр. 307, 309). Следует оговориться относительно транскрипции фамилии Кокоринова в приведенных записях, ибо в дальнейшем на протяжении долгих лет она фонетически всячески варьировалась. Вначале он чаще всего именовался Кокоревым и Кокориным. Сам же он подписывался — Какоринов; в официальных бумагах тоже иногда писали Какоринов. Видимо, первое *о* было беглым и первоначально переходило в *а*. Из этого можно заключить, что его фамилию произносили с ударением на втором слоге: Кокóринов, Кокóрев, Кокóрин. Очевидно, в записках Марковича во втором случае речь идет или об отце архитектора, которого он по ошибке называет также архитектором, или о сыне, которого он, опять-таки ошибаясь, называет Филиппом, т. е. именем его отца.



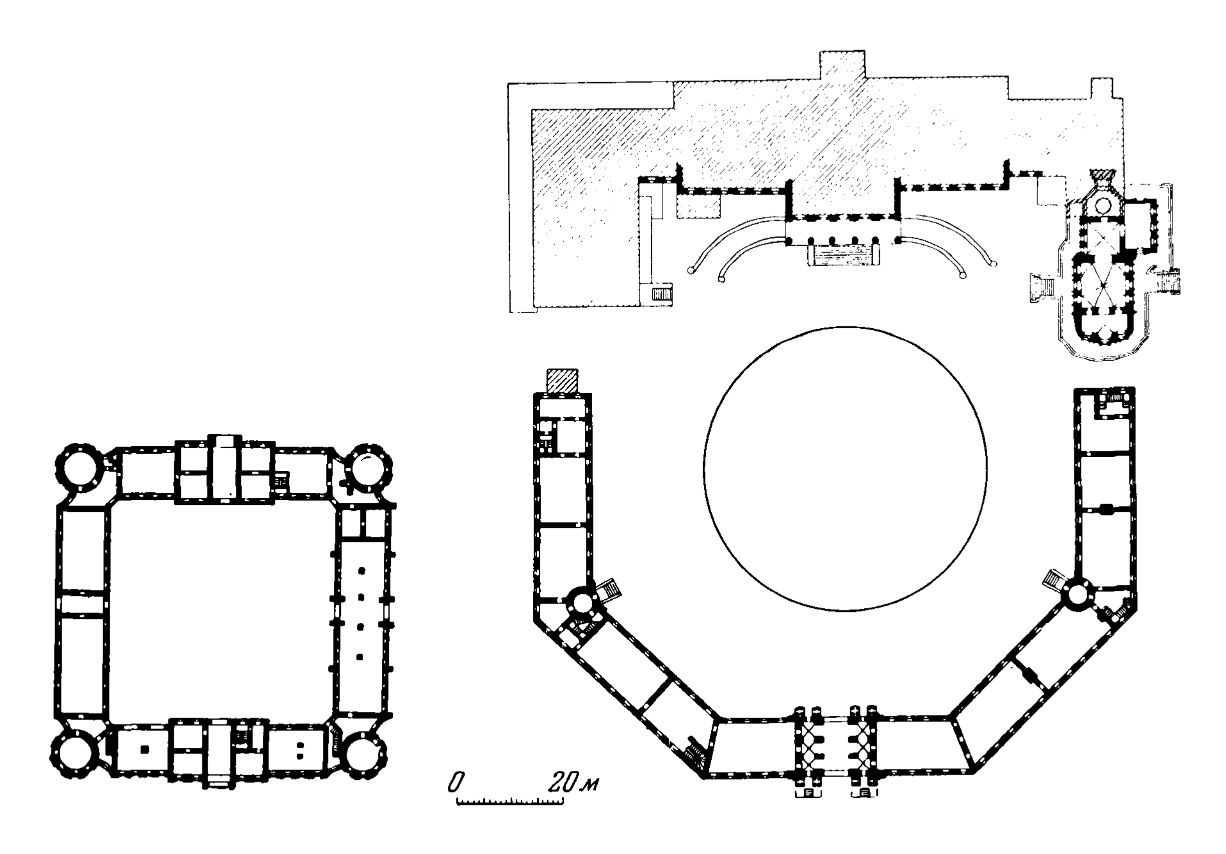
Ж. Б. де ла Траверс. Подмосковная усадьба гетмана К. Г Разумовского «Петровское». Левая часть акварели. 1787 год.

Частное собрание. Москва.

архитектору очередные инструкции гетмана, не преминул бы упомянуть имя главного архитектора, если бы то не был Кокоринов. Из записок Марковича устанавливается и дата начала строительства — около 1752 года, когда «многие строения начались».

Прославленным гетманским дворцом в Петровском восхищалась вся Москва и любовались иностранцы, но долго не удавалось набрести на какое-либо его изображение, пока оно не было обнаружено в одном из московских частных собраний. Это — большая акварель французского художника Ж. Б. де ла Траверса (*стр. 43*). Она передает общий вид усадьбы в том состоянии, в каком художник застал ее в 1786 году, тридцать лет спустя после ее постройки, и, надо думать, без каких-либо изменений ее архитектуры[1].

[1] И. Грабарь. У истоков классицизма.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1957, стр. 289.— Разошедшаяся по разным рукам серия аналогичных акварелей представляла собою первоначально, по словам И. С. Зильберштейна, альбом из 80 листов. Они, видимо, были заказаны художнику кн. Н. В. Репниным с заданием изобразить наиболее живописные русские города, монастыри и усадьбы. Из числа семи листов собрания И. С. Зильберштейна на двух значатся следующие подпись и дата: «BDLT, 1786». Имеющиеся в специальных словарях библиографические сведения противоречивы, и наиболее подхо-



А. Кокоринов. Планы дворцового ансамбля и конного двора в Петровском-Разумовском. 1752—1753 годы.

Реконструкция К. К. Лопяло (штриховкой обозначена существующая часть дворца в ее современном состоянии).

Сравнение планов Петровского-Разумовского начала 60-х годов XIX столетия (времени приобретения у наследников Разумовского его имения для Сельскохозяйственной и Лесной академий) и акварели де ла Траверса с одним из сооружений на территории Тимирязевской академии показало, что последнее является тем самым зданием, четыре башни которого видны на акварели выступающими с левой стороны из-за деревьев дворцового парка. Это здание, бывший конный двор гетмана Разумовского, состоит из двухэтажных корпусов, образующих в плане квадрат. В центре двух противоположных сторон корпуса имеют бо́льшую высоту и снабжены мансардами (*стр. 44*). Стены одного из корпусов закреплены небольшими контрфорсами. Все сооружение замыкается по углам круглыми башнями. Вероятно, Кокоринов разработал план совместно с Разумовским, которому,

дящим к данной подписи из различных Траверсов является Балтазар Делатраверс. Такова подпись художника на акварели в собрании проф. В. А. Десницкого, изображающей Павловский дворец: «Jean Balthazard Delatraverse. f. 1793». На другой акварели того же собрания, с видом на Нижнюю Иматру, стоит следующая разновидность той же подписи: «Balthazard de la Traverse 1797» (дата может быть прочтена и как 1787). Начальные буквы подписей на двух акварелях собрания Зильберштейна полностью с ними совпадают.

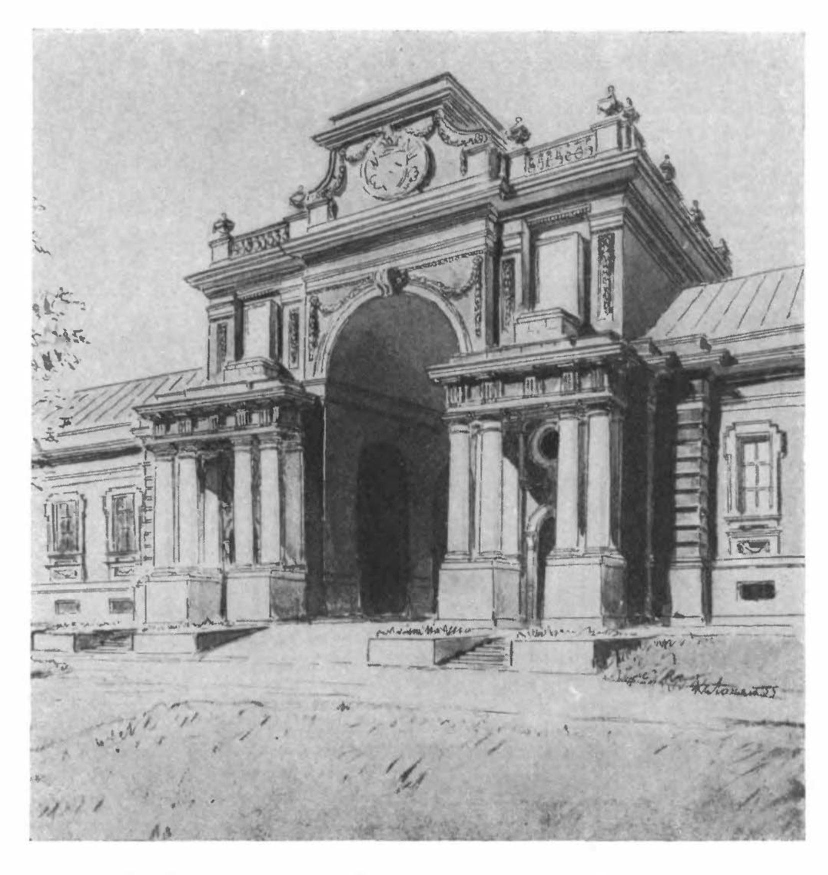


Л. Кокоринов. Боковой фасад конного двора в Петровском-Разумовском. 1752—1753 годы.
Современный вид.

очевидно, архитектор и полюбился потому, что с полуслова понимал любую мысль или фантазию заказчика, тут же оформляя их в чертежах. В этой творческой гибкости Кокоринову впоследствии не отказывали даже такие его недруги, как Я. Я. Штелин *(см. стр. 50, прим. 1).*

Единственная, не полностью сохранившаяся деталь конного двора — вышки его башен. Они не могли завершаться теми маленькими, низкими, немасштабными упрощенными шатрами, которые появились на них в 60-х годах XIX века. Их первоначальная форма хорошо видна на акварели де ла Траверса, в особенности в тонко прорисованной крайней слева башне (*стр. 43*). Вместо шатрового покрытия башня была перекрыта куполом, увенчанным легким сквозным фонариком из тонких колонок. Этот игривый мотив впоследствии часто использовался Баженовым и Казаковым в их постройках. В свою очередь Кокоринов заимствовал у Зарудного его излюбленную форму полуциркульного завершения карниза мансардной части, где он поместил круглые окна. Указанный прием Зарудный именовал в своей переписке с А. Д. Меншиковым «полуглавием».

Существующее в натуре здание конного двора имеет простые, мощные и выразительные формы. В нем совершенно определенно, с полной ясностью видно



А. Кокоринов. Триумфальная въездная арка в Петровском-Разумовском. 1752—1753 годы.

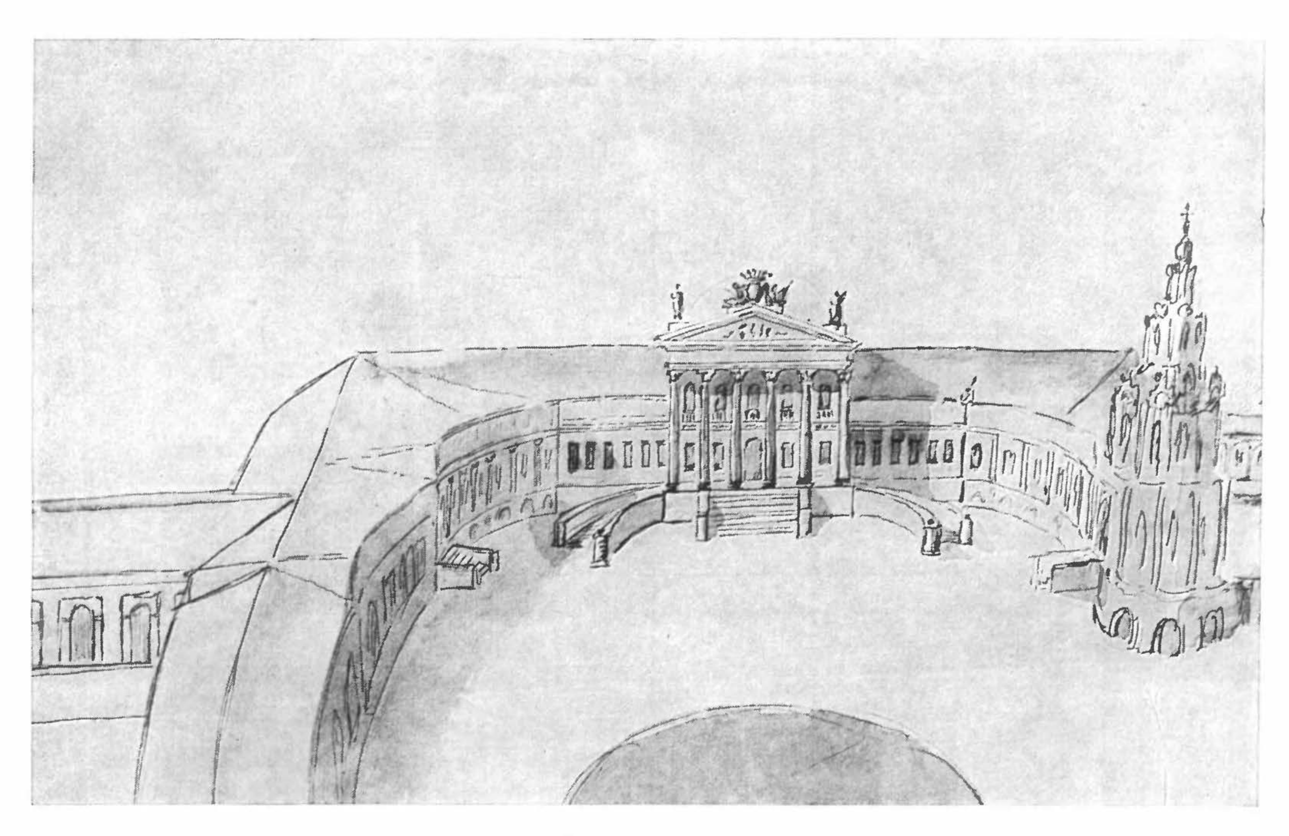
Реконструкция К. К. Лопяло.

стремление зодчего уйти от декоративной пышности барокко и обогатить архитектуру одними только объемно-композиционными приемами.

Хотя конный двор и состоит из ряда корпусов, но они так искусно слиты в неразрывное целое, что воспринимаются в полном единстве (стр. 45).

Дворец дошел до наших дней в совершенно измененном виде. Он был задуман не как обычное жилище вельможи, а как резиденция — замок владетельной особы, ибо Кирилл Разумовский был братом супруга императрицы Елизаветы[1]. Многое из того, что было возведено Кокориновым в Петровском, несомненно, внушено тщеславием Разумовского, и, прежде всего, им подсказан общий замысел дворца-замка, напоминавшего скорее крепость, чем жилое здание. Чтобы яснее оттенить эту основную идею гетмана, Кокоринов поставил впереди

[1] Вильям Кокс, приезжавший в Россию в 1778 году, писал о Петровском: «Имение это походит скорее на город, чем на дачу. Оно состоит из 40 или 50 домов разной величины. Одни дома кирпичные, другие деревянные; одни окрашены, другие нет. У графа Разумовского находятся тут телохранители, множество слуг и оркестр музыки». Гетман был окружен «блестящим военным штатом: генерал- и флигель-адъютантами, ординарцами, почетными караулами, целою толпою егерей, гайдуков, гусаров, карликов и всяких других телохранителей» (А. Васильчиков. Семейство Разумовских, т. I. СПб., 1880, стр. 397).



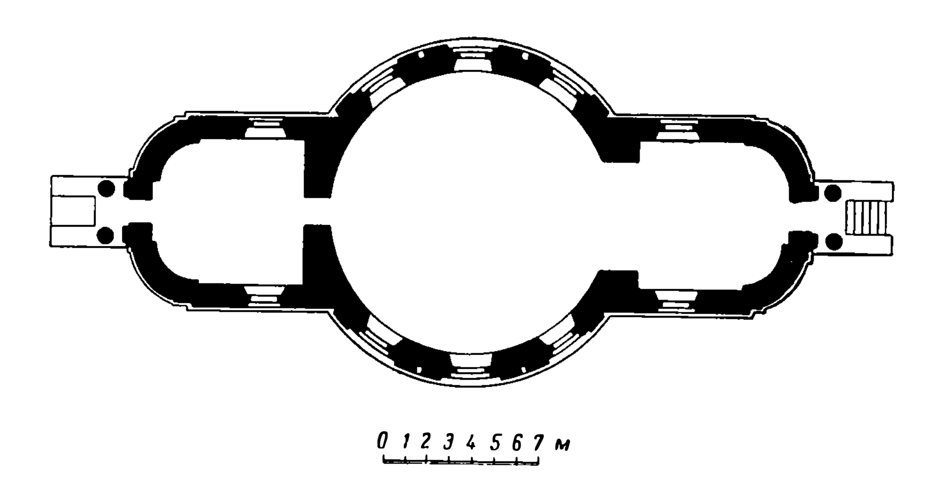
Вид на внутренний двор и дворец в Петровском-Разумовском с высоты въездной арки. Чертеж начала XIX века.

Гос. Исторический музей.

гигантский каменный массив и врезал в него высокую арку-проезд во двор, равную по ширине одной трети всего массива, а по высоте — трем четвертям его (*стр. 46*). План проездной арки с ее системой шести внутренних арок, по три с каждой стороны проезда, создан Кокориновым с предельным мастерством и изяществом. Въезжающий сразу оказывался в парадном замкнутом дворе, образованном окружающими его корпусами, и перед ним открывался вид на дворец, стоящий на возвышении.

Композиция ансамбля (*стр. 44*) задумана с учетом всего рельефа территории, повышающегося ко дворцу. Одновременно Кокоринов был вынужден считаться с наличием уже существовавшего здесь знаменитого памятника архитектуры — церкви Петра и Павла, построенной тестем царя Алексея Михайловича К. П. Нарышкиным. Кокоринов удачно включил великолепную трехъярусную церковь в свою дворцовую композицию.

Обнаруженные в Гос. Историческом музее графические материалы дают некоторое представление о дворцовом фасаде, выходившем во внутренний двор в сторону въездной арки, хотя они и относятся к началу XIX века, насколько можно судить по их характеру и водяным знакам на бумаге.



А. Кокоринов. План манежа в Петровском-Разумовском. 1752—1753 годы.

Один из документов, бесспорно несколько более ранний, является наброском, сделанным с высоты массива въездной арки (*стр. 47*). Это обстоятельство позволяет отнести его к периоду до 1812 года, так как в 1812 году арка была взорвана французами. Парадный двор здесь показан замкнутым, без разрывов между стенами дворца и корпусами циркумференции (разрыв имеется только перед церковью). Этот набросок — пока единственное дошедшее до нас изображение фасада старого дворца со стороны циркумференции, что доказывается совпадением многого с тем, что мы находим в зарисовке дворцового ансамбля на акварели де ла Траверса: одноэтажность здания, изломанность очертаний его корпусов, узкие горизонтальные оконца цоколя. На наброске можно видеть двухэтажный центр дворца, шестиколонный коринфский портик, герб, статуи наверху и двусторонний въездной пандус, столь характерный для быта XVIII века[1].

[1] Второй чертеж из Гос. Исторического музея сделан вскоре после Отечественной войны 1812 года. Он представляет собою эскиз восстановления разрушенного французами дворца. В чертеже нетрудно заметить черты, присущие архитектурной мысли 1813—1818 годов. Въездной арки на нем не существует; она была, как упоминалось, взорвана французами, а примыкавшие к ней корпуса значительно обрезаны. Исчезновение массива въездной арки как бы положило начало новой планировке: взамен циркумференции двор оформлялся террасой, огражденной балюстрадой с вазами и двумя статуями по бокам широкой лестницы. Мысль о дворце-крепости была уже оставлена, как не отвечавшая новым требованиям. К 1818 году фасады дворца приобрели настолько иной облик, что мы на них просто не в праве останавливаться. Самые жестокие разрушения и искажения архитектурных памятников Петровского были произведены в 60-х годах XIX века, но, по счастью, сохранилось немало планов, позволяющих графически близко восстановить их очертания. Эти планы, а также и классический парковый фасад дворца опубликованы в кн.: И. Иверонов. Пятьдесят лет Высшей сельскохозяйственной школы в Петровском-Разумовском. М., 1917. Из сопоставления их с планом нынешнего здания Тимирязевской академии становится ясным, что академик II. Л. Бенуа, получивший в 1862 году заказ построить новое здание на месте дворца Кокоринова, решил частично использовать для своей постройки старые фундаменты. Полностью восстановимы интересно задуманная оранжерея и очаровательный павильон манежа *(стр. 48, 49)*. В 1955 году посчастливилось даже найти деревянную раскрашенную статую Минервы, венчавшую некогда его купол. Реконструкция планов усадебного комплекса и отдельных его фрагментов выполнена К. К. Лопяло на основании чертежей, опубликованных Ивероновым, и других архивных материалов, с переводом саженей в метры, а также на основании обмеров сохранившихся частей зданий.

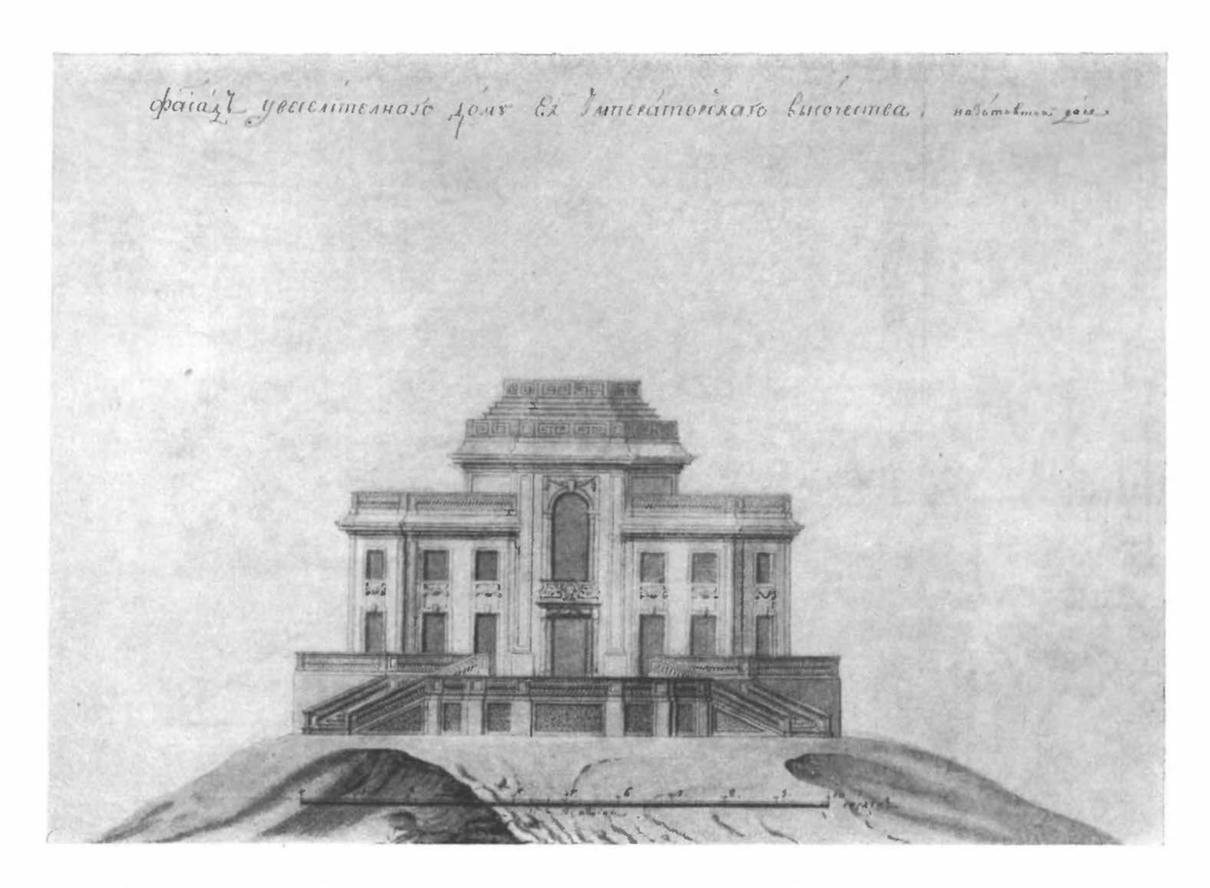


А. Кокоринов. Общий вид манежа в Петровском-Разумовском. 1752—1753 годы.

Реконструкция К. К. Лопяло.

На вопрос о том, может ли архитектура Петровского считаться для своего времени явлением прогрессивным, следует, бесспорно, ответить положительно. В самом деле, она появилась в обстановке, стилистически чрезвычайно неясной. Еще не имея прямых признаков наступающего нового стиля, определившегося к началу 60-х годов XVIII века, она, вместе с тем, не повторяет ничего из того, что строилось в те времена в России. Не надо забывать, что тогда в зените своей славы, влияния и силы были Растрелли и Ухтомский, а в Петровском нет решительно ничего от их искусства.

Особо следует подчеркнуть наличие в сооружениях Петровского чисто русских приемов и навыков, а не иноземных, чужеродных. Уже одно то, что мы видим здесь, наряду с каменными постройками, деревянные рубленые (на акварели де ла Траверса), говорит о русской руке. Архитектура богата выдумкой, изобретательностью, в ней много жизненности, смелости и, прежде всего, таланта. Отдельные архитектурные мотивы в Петровском выражают столь определенное тяготение к новому, что непосредственно и прямо смыкаются с ближай-



А. Кокоринов. Фасад «Увеселительного дома вел. кн. Екатерины Алексеевны» в Ораниенбауме. 1755 (?) год.

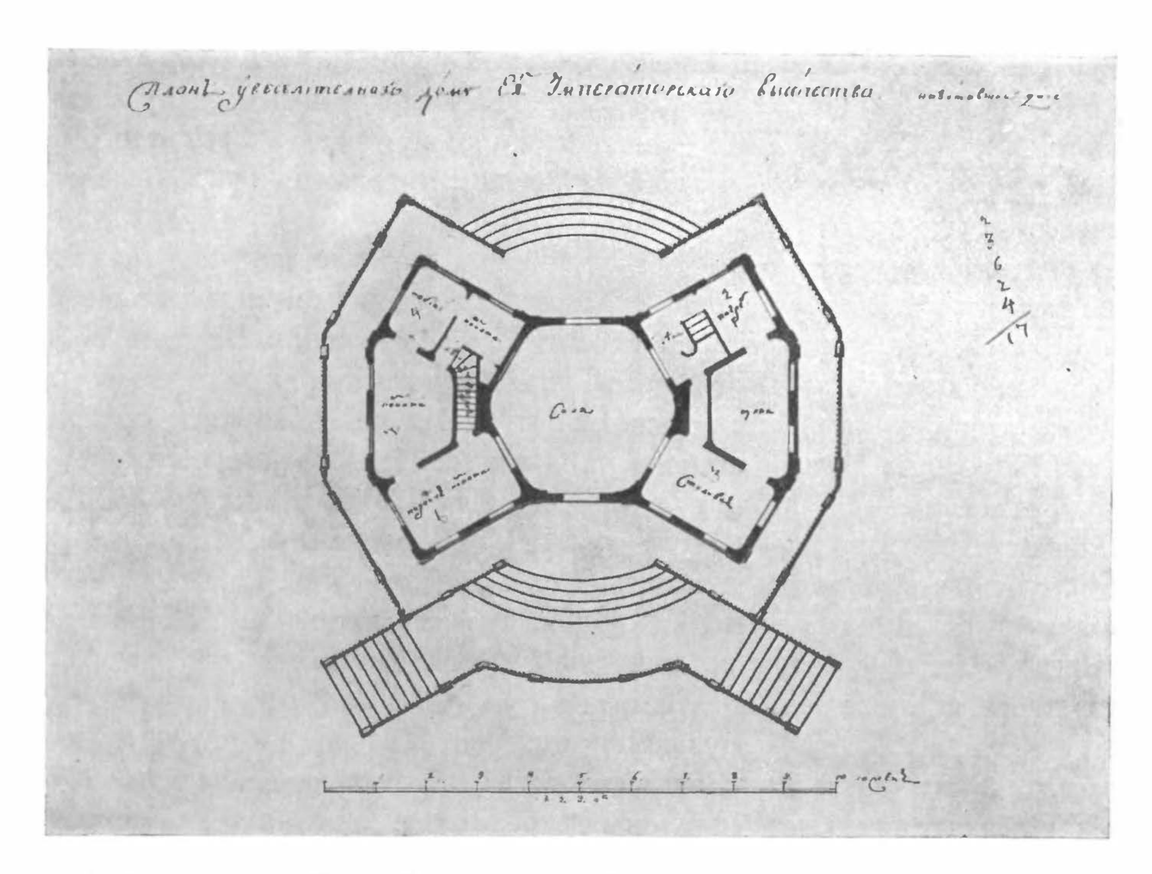
Отдел рисунков Гос. Эрмитажа.

шими по времени постройками Кокоринова. Один из таких мотивов, выпадающих из всей русской архитектуры середины XVIII века, можно проследить, например, в архитектурной обработке въездных ворот. По сторонам дополнительных проходов для пешеходов видна неожиданная для столь раннего времени декорация чисто дорического стиля, получившая в дальнейшем широкое распространение в архитектуре русского классицизма: опирающиеся на высокие пьедесталы спаренные дорические колонны несут фриз из метоп и триглифов.

Мы не знаем, как долго работал Кокоринов над резиденцией гетмана, но, во всяком случае, не менее двух лет (1752 и 1753 годы), когда гетман находился в Москве, и, возможно, еще в течение третьего, 1754 года, когда Разумовский два раза проезжал через Москву.

Где же был и что строил Кокоринов в ближайшие вслед за тем годы? Весьма осведомленный, хотя и не всегда объективный, современник Кокоринова Я. Я. Штелин[1], останавливаясь на петербургском строительстве конца 50-х — начала 60-х годов XVIII века, писал:

[1] Я. Я. Штелин опубликовал несколько работ по русскому искусству XVIII века, имеющих значение первоисточника. Исключительный интерес представляют рукописные материалы Штелина о русской архи-



А. Кокоринов. План «Увеселительного дома вел. кн. Екатерины Алексеевны» в Ораниенбауме. План. 1755(?) год.

Отдел рисунков Гос. Эрмитажа.

«Около этого времени в архитектуре начинает особенно выдвигаться молодой искусный русский, сын сибирского солдата Кокоринов, которому помог получить образование барон Черкасов за счет возглавляемого им кабинета. Путем счастливого использования новейших италианских и французских архитектурных приемов, высмотренных из гравюр, он благодаря природному дарованию достиг значительных результатов в искусстве строительства, будучи особенно силен в рисовании. Граф Петр Чернышев возложил на него перестройку своего дома, в котором Кокоринов создал великолепную изящную внутреннюю обстановку. Для гетмана он сделал несколько красивых проектов его нового особняка. Для ее имп. высочества великой княгини построил загородный дом в 6 верстах

тектуре, хранящиеся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; существует много близких к оригиналу копий этих материалов. Разночтения, встречающиеся в некоторых экземплярах, свидетельствуют о том, что, находясь в различных руках, эти копии постепенно пополнялись сведениями, имевшимися у их очередных владельцев. Необъективность некоторых суждений Я. Штелина признает и д-р Карл Штелин, опубликовавший в 1926 году один из сохранившихся у него вариантов рукописи, сопроводив ее комментариями (K. Stählin. Aus den Papieren Jakob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926). Особенно велика была, по его словам, неприязнь Я. Штелина к Кокоринову, которому он не мог простить назначения директором Академии именно Кокоринова, а не его самого, на что он рассчитывал, слывя знатоком искусства и играя большую роль в Академии наук.

за Ораниенбаумом. Камергер Шувалов взял его в 1759 году на службу в свою Московскую Академию, обещав в дальнейшем отправить в поездку в Италию и Францию. В 1760 году он обручился со старшей дочерью Григория Демидова; поездка расстроилась, и он остался в России, без того, чтобы еще что-либо увидать и узнать»[1].

Удачная женитьба помогла Кокоринову занять независимое положение и позволила ему вести широкий образ жизни. Влиятельные лица наперебой приглашали его к себе и забрасывали строительными заказами. Немудрено, что Кокоринов непрерывно что-нибудь кому-нибудь строил, дойдя постепенно от царедворцев до будущей императрицы Екатерины II. Для нее Кокоринов выстроил упомянутый Штелиным загородный дом в Ораниенбауме. Краткое упоминание об этом строительстве мы находим в записках Екатерины II под 1755 годом, где она пишет: «Мне вздумалось тогда развести себе сад в Ораниенбауме... Я начала делать планы, как строить и сажать, и так как это была моя первая затея в смысле посадок и построек, то она приняла довольно обширные размеры»[2].

Представление об этой не дошедшей до нас постройке дают чертежи, сохранившиеся в Отделе рисунков Эрмитажа (*стр. 50, 51*). Вверху одного из них имеется надпись «Фасад увеселительному дому ея Императорского Высочества на Зотовской даче». Название «Зотовская дача», обозначающее место, где был построен увеселительный дом, сохранялось некоторое время и в дальнейшем. Чертежи не имеют ни подписи автора, ни даты[3]. Нельзя быть уверенным, что это действительно автографы Кокоринова, ибо для сравнения не существует ни одного другого его достоверного чертежа. Тем не менее изучение плана дает некоторые основания для признания его если не окончательным, то хотя бы предварительным чертежом Кокоринова. Об этом говорит такая черта, как цифровой подсчет справа вверху на полях, обозначающий число комнат павильона — 17, что отвечает наличию их на плане. План павильона вписан в окружность, два отрезка которой приходятся на всходы и ступеньки с двух сторон. В центре помещается шестигранный зал, обстроенный с четырех сторон небольшими комнатами. В результате такого построения образовались три композиционных объема — центральный высокий шестигранник и два более низких отрезка двенадцатигранника по бокам. Чтобы избежать привычной окружности, Кокоринов, используя свой опыт в Петровском, находит новую композицию, построенную исключительно на прямых линиях.

По своей архитектуре здание выпадает из круга всех известных нам памятников середины 50-х годов XVIII столетия; в то же время в нем можно обнаружить прямое продолжение идей и приемов, примененных Кокориновым

[1] Я. Штелин. Заметки об архитектуре в России в XVIII веке. Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив Я. Я. Штелина, д. 7.

[2] «Записки императрицы Екатерины Второй».СПб., 1907, стр. 374.

[3] Впервые опубликованы С. Яремичем (см.: Русская академическая художественная школа в XVIII веке». М.—Л., 1934, стр. 164, 165).



А. Кокоринов и Валлен Деламот. Парковый фасад дома К. Г. Разумовского в Ленинграде. 1762—1766 годы.

в Петровском. Мы видели выше, какой неожиданной для своего времени кажется дорическая обработка нижней части проездной арки гетманской усадьбы. Архитектура дома близ Ораниенбаума — дальнейший шаг в том же движении к классицизму. Особенно красноречиво говорит об этом декоративное ступенчатое завершение центрального шестигранника с его простейшим, без всякого убора, карнизом и двумя полосами меандров. Тенденция, отразившаяся в архитектурном образе «Загородного дома», заключается в попытке, притом весьма решительной, отойти от духа Растрелли. Выраженная в необычайной новизне всего облика здания, эта тенденция через несколько лет найдет свою определенную и четкую формулировку в знаменательном документе 1765 года — программе, данной Баженову Советом Академии и составленной Кокориновым и Деламотом: «В сем проекте генерально требуется новый, еще не употребляемый вкус, в величавой простоте, сохраняя красоту, спокойствие и выгодность, наблюдая, дабы как в наружных украшениях, так и внутренних уборах красота с пользой были нераздельны» [1].

[1] С. Безсопов. Объяснительная записка В. И. Баженова к его проекту Екатерингофского дворца и парка.— «Архитектура СССР», 1937, № 2, стр. 19.



А. Кокоринов и Валлен Деламот. Здание Академии художеств в Ленинграде. 1764—1788 годы.

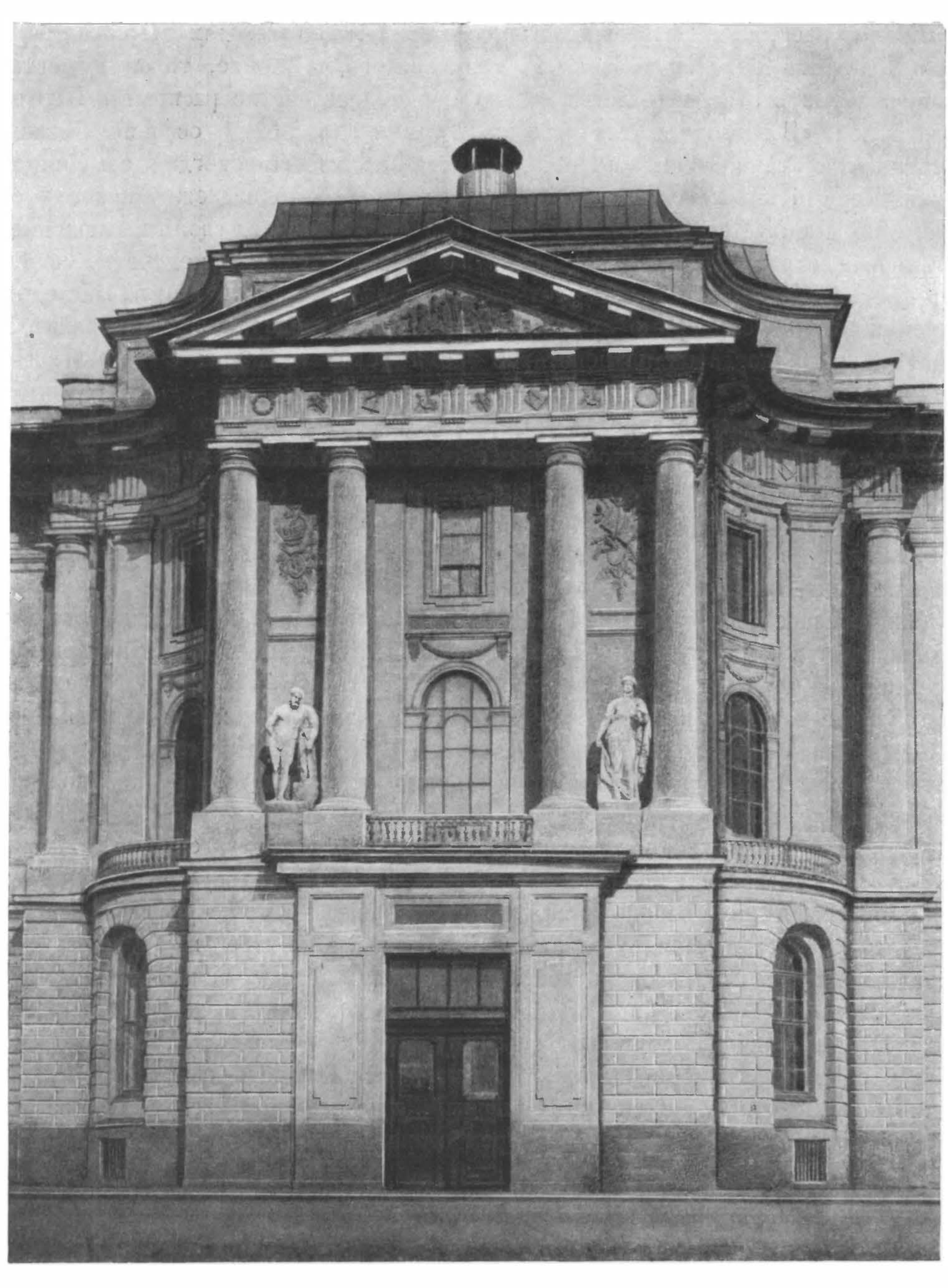
Эта мысль необычайно близка по духу к тому определению красоты античного искусства, которое за три года до того, в 1762 году, дал Винкельман после ознакомления с раскопками Геркуланума: «благородная простота и спокойное величие».

П. Н. Петров писал, что Кокоринов выстроил в 1754 году для И. И. Шувалова в Петербурге дом на углу Невского проспекта и Малой Садовой, за что получил звание унтер-архитектора, но в подтверждение этого факта по обыкновению не привел никаких доказательств [1]. В свете новейших исследований есть основание приписать постройку шуваловского, впоследствии генерал-прокурорского дома не Кокоринову, а С. И. Чевакинскому [2]. П. Н. Петров явно спутал с первым домом Шувалова его второй дом (позднее здание Министерства финансов), стоящий рядом с ним; этот дом действительно наделен чертами, близкими к тем, которые мы наблюдаем у Кокоринова. Мысль об авторстве Кокоринова по отношению к зданию Министерства финансов, впервые выдвинутая П. Н. Столпянским, имеет известное основание [3]. К сожалению, оно сильно испорчено последующими переделками.

[1] П. Петров. Александр Филиппович Кокоринов.— «Нива», 1870, № 47, стр. 745.

[2] А. Петров. С. И. Чевакинский. Рукопись. Хранится в Гос. Инспекции по охране памятников Ленинграда.

[3] П. Столпянский. Старый Петербург. Перузина.— «Зодчий», 1916, № 41, стр. 373—374. Дома Министерства финансов нет еще на планах 1753 года, но уже с 1762 года, после отъезда его владельца, Шувалова, за границу, он сдавался в наем.



В а л л е н Д е л а м о т. Центральная часть главного фасада Академии художеств в Ленинграде. 1764—1788 годы.

Из построек, приписываемых Кокоринову Штелиным, дом Чернышева не сохранился. Что касается дома К. Г. Разумовского на Мойке, то он существует, но история его строительства до сих пор полностью не раскрыта. Штелин писал о нем: «В эти годы был уже под крышей и новый особняк бывшего гетмана графа Разумовского на Мойке, напротив стоявшего некогда здесь Зимнего дворца. Первый план его сделали италианцы, другой принадлежит некоему сибиряку, по имени Кокоринову. Он начал его постройку под своим наблюдением, но вскоре в строительстве были обнаружены значительные недочеты, почему было предложено внести в него улучшения архитектору Ла Моту. Последний применил новую неизмеримо лучшую внутреннюю отделку и вел постройку до лета 1766 года, когда он на некоторое время уехал в Париж с туго набитой мошной»[1].

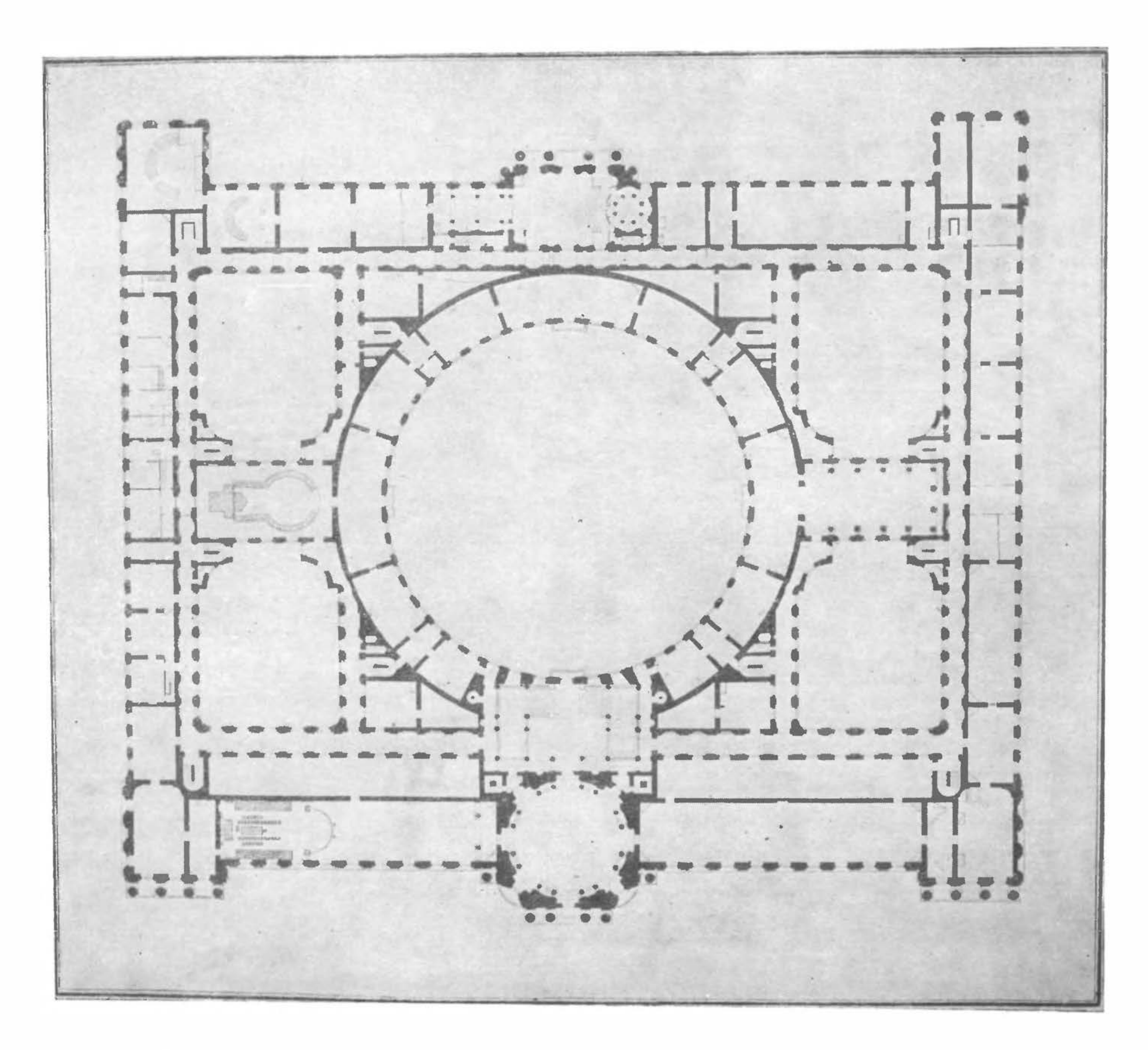
Архитектура дворца в целом выдержана в формах раннего классицизма, но не однородна (*стр. 53*)[2]. Простое и ясное сочетается здесь с вычурным и измельченным, на всем лежит отпечаток переделок. Особенно странным представляется несколько барочный характер лепного убранства фасадов, не связанного с архитектурой здания. Первоначальный облик садового фасада дворца можно видеть на плане Сент-Илера, Горихвостова и Соколова.

Значительнейшим творением Кокоринова было здание Академии художеств, созданное им в содружестве с архитектором Деламотом. Это величественное сооружение — одно из самых впечатляющих не только в Петербурге, но и в целой Европе (*стр. 54, 55*). И все же самое замечательное в здании — не столько его фасады, сколько план, единственный в своем роде; он может служить образцом мудрого архитектурного решения, полностью отвечающего функциональному назначению здания (*стр. 57*).

Всматриваясь в план здания Академии художеств, не знаешь, чему больше удивляться — четкости и ясности его общего замысла, остроумию в выкраивании и использовании площади каждого помещения или искусству предельно насыщать их светом. Прямоугольный план имеет в центре круг, образуемый громадным внутренним двором; вокруг последнего расположены четыре малых двора более сложной конфигурации (прямоугольник с двумя закругленными углами). Эти пять дворов занимают середину огромного каре, заполненного учебными и служебными помещениями. Во всю длину его четырех сторон протянуты широкие, светлые коридоры. В главный, круглый двор ведут четыре прохода, расположенных в центрах четырех сторон прямоугольника. Для жизни и

[1] Я. Штелин. Указ. материалы.

[2] Участок принадлежал адмиралу Апраксину, затем Левенвольду, для которого Растрелли построил деревянный дворец. Впоследствии дворец перешел к К. Разумовскому. Сломан в 1760—1761 годах. Летом 1761 года начата постройка каменного дворца по чертежам Кокоринова. С 1763 года имя Кокоринова уже не упоминается в переписке и бумагах Разумовского. После покупки дома ведомством императрицы Марии Федоровны дворец много раз перестраивался.



А. Кокоринов. План главного этажа Академии художеств в Ленинграде. 1764—1788 годы.

Музей Академии художеств СССР.

работы предусмотрены все необходимые удобства. Уже одно совершенство этого плана свидетельствует о руке большого зодчего.

Что касается внешнего облика здания, гармонично связанного с планом, то он наделен качествами, подсказанными строителям современностью и, в первую очередь, стремлением уйти от вчерашнего обилия украшений, в поисках наипростейших решений. Это привело к созданию архитектурного образа необычайной силы и, в то же время, сдержанности и лаконичности: никакой перегрузки убранством, одна лишь логика форм, выражающих архитектонику здания. Хотя все четыре фасада Академии тождественны в своем строении, ощущения однообразия нет. Они имеют четкие горизонтальные и вертикальные членения, выявленные строго и последовательно примененной ордерной системой. На массивном цокольном рустованном этаже покоятся два верхних этажа, объединенные



А. Кокоринов и Валлен Деламот. Модель Академии художеств. Главный фасад. 1766 год.

Музей Академии художеств СССР.

колоннами и пилястрами. Зрителя покоряет стройный ритм в чередовании исходных элементов и контраст в пластической обработке между выступающими частями фасадов и фоновыми. Центральный и боковые выступы главного фасада подчеркнуты четырехколонными портиками, в то время как соединяющие их участки обработаны гладкими плоскими пилястрами, расставленными в мерном, спокойном ритме. Особенно высокое архитектурное мастерство проявлено в композиции центра. Несмотря на то, что в нем еще чувствуется отголосок барокко в построении изогнутых боковых частей центрального выступа, выпуклых в цокольном этаже и вогнутых в двух верхних, это выполнено с таким бесподобным тактом и искусством, что вовсе не нарушает общей строгости и спокойствия. С исключительным мастерством построен четырехколонный дорический портик со сближенными крайними колоннами — прием, выгодно открывающий центральную лоджию.

На сохранившейся модели Академии художеств показаны четыре варианта проекта: правое крыло — с колоннами, левое — с пилястрами; колонны и пилястры даны с каннелюрами и без них (*стр. 58*). Фасад «круглого двора» в натуре намного лаконичнее, сильнее и выразительнее, чем в модели. Впечатление богатства и насыщенности архитектурной композиции здесь достигнуто самыми простыми, даже скупыми средствами. В этом отношении он стоит едва ли не выше всех других фасадов здания Академии.

Кто же автор этого замечательного архитектурного памятника? Из целого ряда архивных документов и основанных на них исследований с неопровержимой убедительностью следует, что автором плана здания Академии художеств был Кокоринов. Он принимал участие и в разработке фасадов; проект главного фасада был составлен Деламотом. Самое строительство здания Академии, как об этом свидетельствуют многочисленные документы, осуществлялось одним Кокориновым. К проектированию здания Кокоринов приступил в 1757 году, тотчас после

появления указа Сената о его постройке. 1 ноября 1758 года он был назначен инспектором Академии, а в июне 1761 года — директором[1]. Вместе с тем ему велено было «иметь неослабное смотрение по всему академическому корпусу». В марте 1764 года была организована специальная «экспедиция строения академического дома» в составе Кокоринова, Деламота и конференц-секретаря С. Салтыкова. Ее председателем был Кокоринов. Любопытно, что Деламот, как видно из дел экспедиции и из писем дочери Деламота, с которыми она обращалась после смерти отца к Екатерине II и Бецкому, в самом строительстве участия не принимал[2].

А. Н. Оленин, президент Академии художеств с 1817 года, указывал, что здание Академии было спроектировано «русским художником, знаменитым уже по сему одному проекту зодчим, и бывшим директором Академии Кокориновым (как то весьма известно сей Академии, а равно, что передний фасад оной был построен по проекту французского архитектора Ламота)»[3]. Однако деятельность Деламота в создании этого сооружения не ограничилась одним фасадом (*стр. 55, 60*). Он участвовал и в проектировании интерьеров, судя по его подписному чертежу[4] (*стр. 61*), и в работе над моделью здания Академии[5].

Строительство грандиозного здания Академии художеств было долгим. Постройка велась не одновременно по всему зданию, а частями. К середине 1767 года была закончена кладка трех корпусов и корпуса вокруг главного двора; лишь в центральной (церковной) части северного корпуса работы шли еще на уровне второго этажа. В 1771 году строительство здания из-за недостатка средств было остановлено[6]. Дело, с такой энергией налаженное Кокориновым, было заброшено, а вскоре, 10 марта 1772 года, не стало и самого зодчего, отдавшего свой талант строительству Академии. Работы возобновились лишь в 80-х годах. Они были поручены тогдашнему директору Академии, архитектору Ю. М. Фельтену. Фактически же их вел его помощник, архитектор Е. Т. Соколов, строитель

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 22, 1774 г., л. 1.—13 октября 1758 года Кокоринов получил звание архитектора.

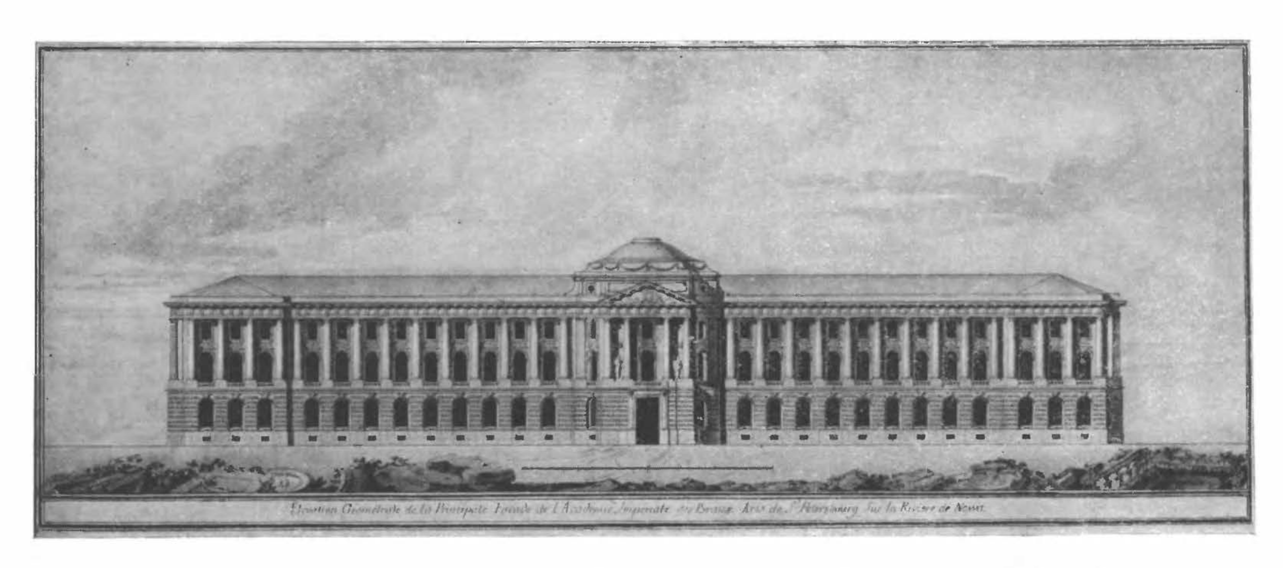
[2] «...А господин профессор Деламот, хотя и определен к оному строению, но он был только в одних советах, а в производстве дел не касался». (ЦГИАЛ, ф.789, оп. 1, д. 22, 1774 г., л. 24; см. также лл. 90 и 94).

[3] Отчет президента императорской Академии художеств, с 1817 по 1834 год. СПб., 1834, стр. 3.

[4] По мнению А. К. Крашенинникова, этот чертеж был выполнен не Деламотом, а учеником архитектурного класса Академии художеств И. Ивановым, по заданию, данному в классе в конце марта 1766 года. Вместе с тем Крашенинников отмечает графическое мастерство исполнения чертежа, уверенную прорисовку архитектурных деталей, без предварительного построения в каранлаше. Это подвергает сомнению выдвинутую Крашенинниковым версию, тем более, что он приписывает И. Иванову и другой чертеж этой же части здания, отличающийся более характерной для ученика академической графикой, не сходной с графикой первого чертежа. Следует иметь также в виду, что при всех условиях эти чертежи были выполнены под руководством Деламота, о чем свидетельствует и его подпись (см.: А. Крашенинников. Новые данные по истории здания Академии художеств. — «Архитектурное наследство», вып. 7, Л. — М., 1955, стр. 134 — 136).

[5] Чертежи Деламота и модель хранятся в Музее Академии художеств СССР. Наблюдения за постройкой модели было поручено архитектору помощнику Я. Ананьину (ЦГИАЛ, ч. 789, оп. 19, отд. VIII, д. 4, 1766 г., л. 4 об.).

[6] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 19, отд. VIII, д. 5, 1767 г.; д. 9, 1771 г.



Валлен Деламот. Фасад Академии художеств в Ленинграде. 1760-е годы.
Музей Академии художеств СССР.

первого здания Публичной библиотеки в Петербурге. Наконец, в 1788 году все здание, включая и главный корпус, выходящий на Неву, было закончено.

Еще до своего завершения здание Академии сделалось достопримечательностью Петербурга. Его архитектурой восторгались, ее считали лучшим созданием нового стиля. Оно отличалось необычайной ясностью композиции, гармоничностью в увязке всех составляющих его элементов, тонкими пропорциями, симметрией в построении планов и фасадов, строгой логикой в применении ордерной системы, сдержанным архитектурным убранством. Молодой русский классицизм проявил себя здесь с самой привлекательной стороны.

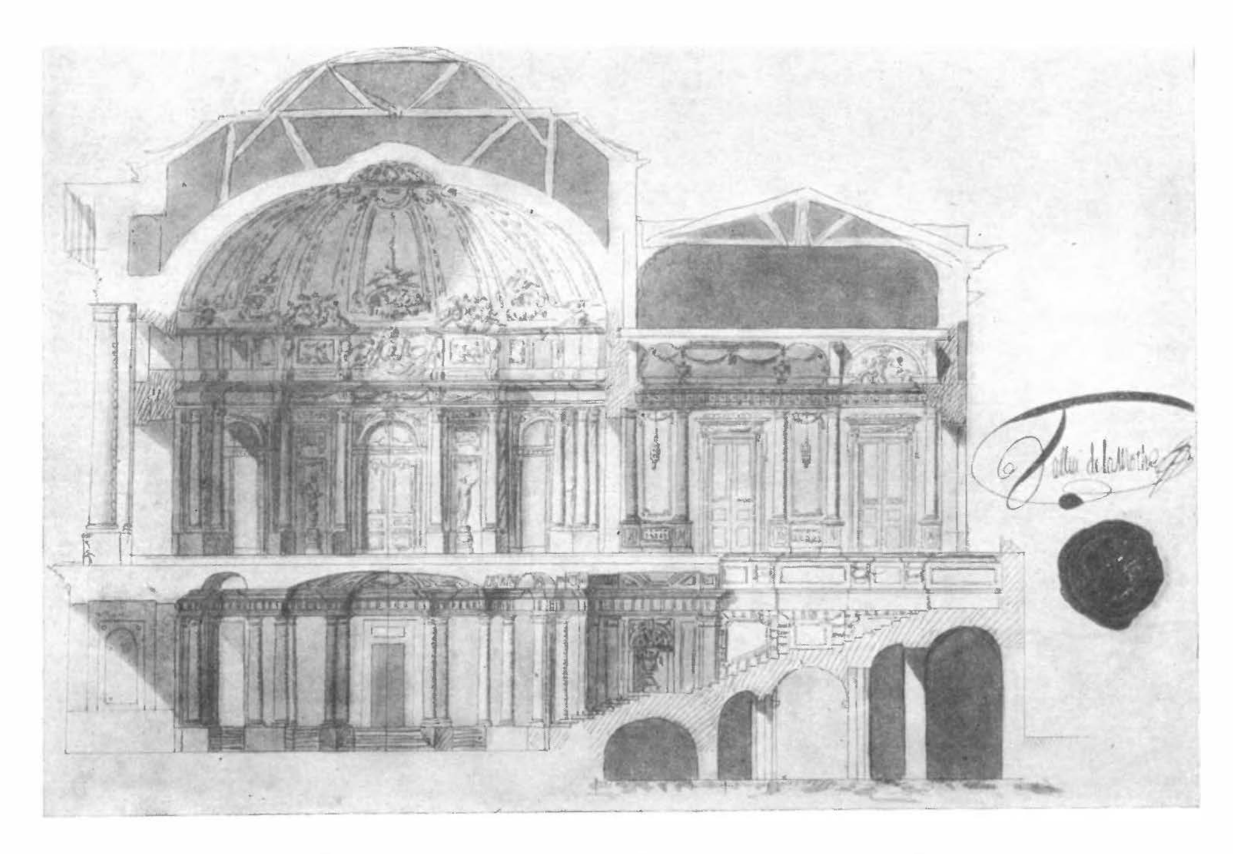
Значение Кокоринова в развитии русской архитектуры часто недооценивалось, наряду с признанием его громадных заслуг в качестве организатора русского академического художественного образования и преподавателя архитектурного класса. Между тем постройки Кокоринова и прежде всего здание Академии художеств сыграли огромную роль в становлении русского классицизма. Это дает нам право видеть в зодчем не только провидца грядущего классицизма, но и фактического его зачинателя.



В связи с постройкой здания Академии художеств уже неоднократно упоминалось имя Валлена Деламота, одного из наиболее значительных архитекторов-иностранцев, работавших в России[1].

Деламот не был случайной фигурой в русском искусстве. Его появление в Петербурге было подготовлено назревавшим охлаждением к барокко. Он явился

[1] Жан-Батист Мишель Валлен Деламот. Родился в Ангулеме в 1729 году, умер там же в 1800 году.



Валлен Деламот. Проект вестибюля, лестницы и конференц-зала Академии художеств. 1760-е годы.

Музей Академии художеств СССР.

посланцем передовых художественных кругов Франции, представителем прогрессивных в те времена архитектурных течений.

Деламот происходил из славной семьи французских архитекторов Блонделей. В их кругу, а затем во французской Академии искусств он получил основательное архитектурное образование. В 1750 году Деламот отправился в Рим. Здесь он очутился в самой гуще художественных споров. Рим середины XVIII века был не только городом уходящего великолепного позднего барокко, но и местом, куда по традиции приезжали архитекторы многих стран для изучения античных памятников, вдохновлявших Пиранези и Винкельмана, Суффло и Роберта Адама.

Жизнь в «вечном городе»[1] и общение с выдающимися людьми определили дальнейшую направленность творчества Деламота. Видимо, не случайно, перед возвращением во Францию, он стремился посетить Виченцу, чтобы на месте изучить произведения Андреа Палладио, властителя дум многих поколений зодчих.

[1] В Риме Деламот находился по 1752 год в качестве экстерна французской Академии искусства (L. Réau. Un grand architecte français en Russie — Vallin de la Motte, 1720—1800.— «L'architecture», 1922, juin).



Вален Деламот. Гостиный двор в Ленинграде. 1761—1785 годы.

Вполне понятно, почему Суффло, Жак Франсуа Блондель-младший и маркиз де Мариньи, один из наиболее видных деятелей в художественной жизни Франции того времени, рекомендовали И. И. Шувалову этого молодого человека, еще ничего самостоятельно не построившего, но уже известного в кругу архитекторов Парижа[1]. Осенью 1759 года Деламот приехал в Петербург в качестве профессора недавно учрежденной Академии художеств. С этих пор он целиком связал свою творческую и педагогическую деятельность с Россией, стал в полном смысле слова мастером русской архитектуры и воспитателем русских зодчих[2].

В самое короткое время ему совместно с Кокориновым удалось наладить занятия в «архитектурном классе» и достигнуть больших успехов в преподавании. Одновременно Деламот начал заниматься архитектурно-строительной практикой. Несмотря на явную недоброжелательность со стороны чиновников Канцелярии от строений и происки конкурентов, он строил общественные здания, дворцы и

[1] П. Эттингер. Новые материалы к биографии Валлена-де-ля-Мот.— «Архитектура», 1923, № 1, стр. 23—26.

[2] Самостоятельные постройки Деламота во Франции неизвестны. Перед поездкой в Россию он некоторое время принимал участие в постройках своего дяди, Франсуа Блонделя II, умершего в 1756 г. (см.: П. Эттингер. Указ. соч.).

храмы и к середине 60-х годов стал «модным архитектором» в среде петербургской знати[1].

Для дарования Деламота характерны порывистость, взлеты и падения. Трудно заметить определенную последовательность в развитии его творчества. Он то забегает вперед, создавая произведения, в большой мере наделенные чертами нового стиля, то отступает, продолжая традиции Блонделя-старшего.



Валлен Деламот. Католическая церковь Екатерины в Ленинграде. 1763—1783 годы.

Одной из первых работ Деламота в России была постройка Гостиного двора в Петербурге, уже начатого по великолепному проекту Растрелли Передача этого огромного сооружения новому зодчему была чувствительным ударом по искусству барокко[2]. На первых порах Деламот работал над проектом совместно с Кокориновым, затем один. Сохранив общие размеры здания, фундаменты которого уже были выложены по чертежам Растрелли, и количество арок, он решительно изменил внешний облик Гостиного двора, придав ему более спокойный, «классический» характер (*стр. 62*). Однако, несмотря на ясность замысла, простоту и рациональность, архитектура Гостиного двора лишена особых художественных достоинств, и бесконечные аркады производят довольно скучное впечатление. Наиболее интересна композиция нарядных скругленных углов здания, обработанных сдвоенными тосканскими колоннами. Подлинным украшением Гостиного двора были деревянные ворота, покрытые тонкой резьбой, теперь уже не существующие и известные лишь по фотографиям[3].

[1] Я. Штелин. Указ. материалы, л. 4.

[2] Разрешение на достройку Гостиного двора по чертежам Деламота было дано 22 мая 1761 года (см.: П. Петров. История Санкт-Петербурга. СПб., 1885, стр. 598). Строительство велось с большими перерывами и было закончено лишь в 1785 году.

[3] Сквозь аркады Гостиного двора виднеется типично барочный убор его галлерей. Вполне возможно, что он возник в результате художественных противоречий переходного времени, но, может быть, появился

К первым годам пребывания Деламота в Петербурге относится постройка Доминиканского монастыря (католической церкви св. Екатерины) на Невском проспекте (*стр. 63*)[1]. Его величественный фасад с огромной аркой над входом еще выдержан в традициях барокко. Таков же монументальный купол церкви и все его внутреннее пространство, отдаленно напоминающее церкви Франции периода становления классицизма.

Середина 60-х годов — время наиболее напряженной творческой деятельности Деламота.

В 1762—1768 годах в центре Петербурга, на набережной Мойки, у Синего моста, был построен нарядный дворец И. Г. Чернышева[2]. Хотя он и не сохранился до нашего времени, но об его архитектуре можно судить по отличным гравюрам с проекта, выполненным Колпаковым под наблюдением самого Деламота (*стр. 65, 66*)[3]. В плане дворца четко выражено стремление достигнуть простейшими средствами возможно лучшей функциональной организации здания. Дворец был поставлен на угловом участке, довольно неудобном для застройки, благодаря своей скошенной конфигурации. Смещение осей главного и садового фасадов, удачное расположение парадной лестницы, а также самая прорисовка плана свидетельствуют о высоком архитектурном мастерстве Деламота. В композиции фасадов дворца развиты приемы, уже знакомые нам по проекту главного фасада Академии художеств, в частности — разделение здания по высоте на цокольный и парадный этажи и разработка цокольного этажа в виде рустованной аркады. Последняя в данном проекте имеет более широкое назначение — она объединяет главный корпус с флигелями и создает эффектное оформление парадного двора.

Величественная и нарядная архитектура дворца поражала современников. «Осмотрел я чудный дворец И. Г. Чернышева, который одна из достопримечательностей Петербурга, — писал И. Бернулли. — Снаружи он построен на французский манер, со многими статуями, нишами и пр. и разукрашен, так что нелегко без рисунка иметь понятие о нем. Главная лестница серо-белого мрамора

и позднее, при окончании долго строившегося здания, и внесен кем-либо из архитекторов — приверженцев старины. Необычное сочетание барочных и классических элементов придает некоторую остроту однообразным фасадам Гостиного двора.

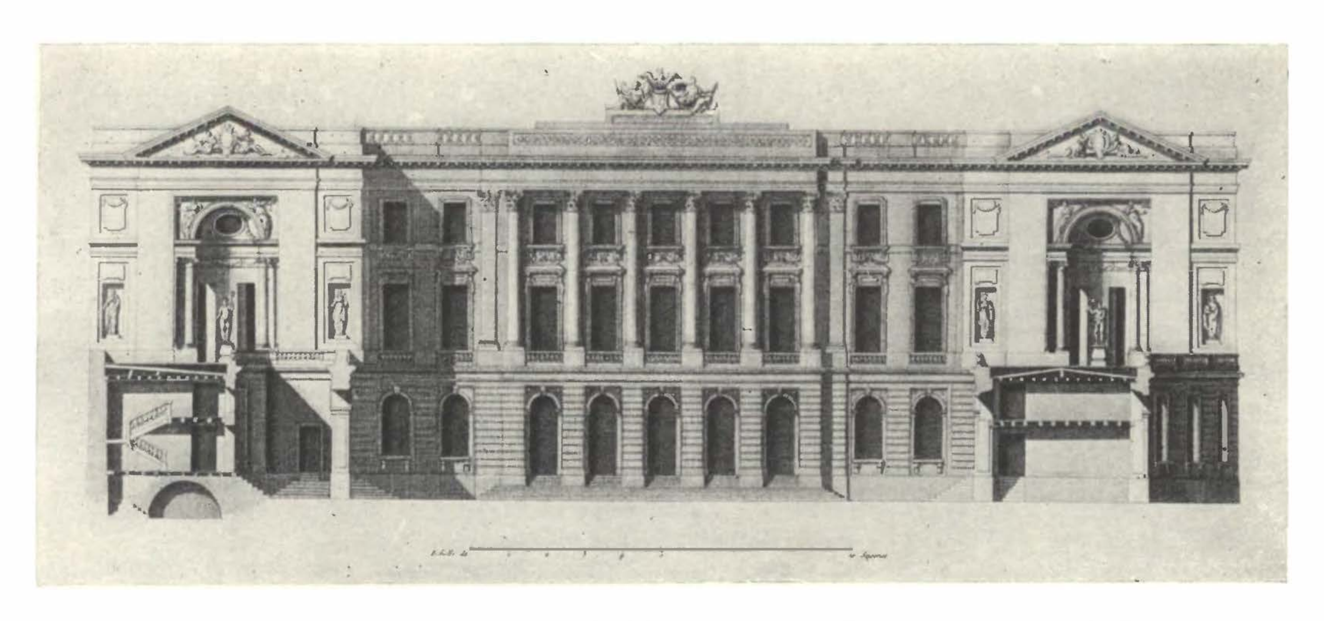
[1] Монастырь Доминиканцев был построен в 1763 (1761?) — 1783 годах. После отъезда Деламота из Петербурга в 1776 году постройку церкви продолжал А. Ринальди, а затем каменных дел мастер Миичаки (см.: И. Пушкарев. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии. СПб., 1839, стр. 292—293). Л. Рео относит проектирование монастыря к 1760 году. Боковые флигели, выходящие на Невский проспект, существовали, видимо, еще до закладки самой церкви. Они построены, надо полагать, П. Трезини, ранее проектировавшим монастырь на этом же месте. Деламот, очевидно, лишь перестроил их, сохранив разбивку и число окон. Впоследствии оба флигеля были надстроены. Проект монастыря Доминиканцев, подписанный Деламотом, находится в библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде.

[2] В 1768 году И. Г. Чернышев праздновал в нем новоселье (см. П. Петров. Указ. соч., стр. 750). Н. Б. Бакланов указывает на наличие чертежа разбивки сада при дворце, датированного лично И. Г. Чернышевым 1762 годом. На этом чертеже уже показан контур плана деламотовской постройки (см.: Н. Бакланов. Неизвестный проект А. Ринальди.— «Архитектура», 1923, вып. 3—5, стр. 26).

[3] В середине XIX века по проекту А. И. Штакеншнейдера дворец Чернышева был расширен и перестроен в Мариинский дворец, ныне — здание Ленгорисполкома.



В а л л е н Д е л а м о т. Малый Эрмитаж в Ленинграде. 1764—1767 годы.



Валлен Деламот. Фасад дворца И. Г. Чернышева в Петербурге. 1762—1768 годы. Гравюра Колпакова.

Музей Академии художеств СССР.

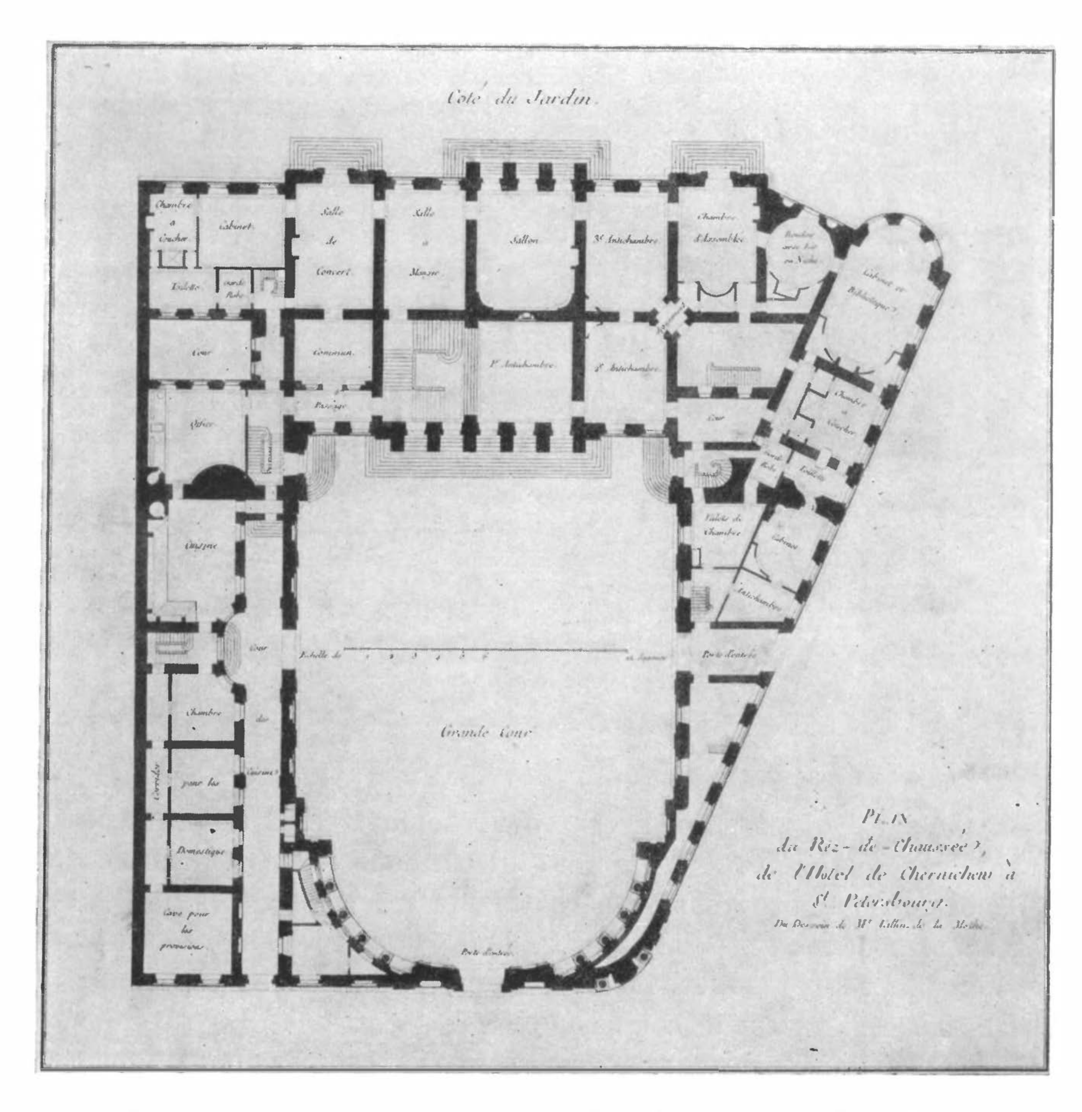
каждая ступень из отдельного куска, привезенного из Италии. В нижнем этаже находятся комнаты двух графинь и обыкновенные гостиные... Они достойны осмотра, но много теряют в сравнении с верхним этажом, где в комнатах графа и в парадных комнатах соединяется вкус с истинно царственным великолепием»[1]. Следует отметить, что, несмотря на обилие украшений, архитектура дворца близка к классической схеме[2].

В 1764—1767 годах Деламот создал одно из своих лучших произведений — павильон Эрмитаж на набережной Невы у Зимнего дворца, известный позднее как «Малый» или «Старый» Эрмитаж[3] (*вклейка*). По обычаю того времени, Эрмитаж предназначался для устройства интимных приемов, обедов и т. п. В парадном верхнем этаже находился большой двусветный зал, к которому примыкали два кабинета. Внизу располагались подсобные помещения. Деламот согласовал горизонтальные членения фасада Эрмитажа с членениями Зимнего дворца, но трактовал нижний ярус как цоколь, обработав его мощной рустованной аркадой, которая поддерживает удивительно легкую колоннаду портика. Архитектурному облику Эрмитажа свойственны особое благородство и праздничность. Точность

[1] «Записки Бернулли».— «Русский архив», 1902, кн. 1, стр. 27—28.

[2] В 1762 году Деламот, по свидетельству Я. Штелина, построил для того же И. Г. Чернышева дачу на Петергофской дороге (см.: Я. Штелин. Указ. материалы, л. 5). Описание усадьбы оставил И. Бернулли (см.: Указ. соч.). Композиция ее главного дома была строго центрической. Два боковых флигеля соединялись с домом открытыми колоннадами. В начале XIX века дом был перестроен.

[3] В середине XIX века «Эрмитаж» был переделан по проекту А. И. Штакеншнейдера, уничтожившего первоначальную планировку здания и его внутреннюю отделку, но фасад остался без изменений. Ныне «Эрмитаж» входит в комплекс выставочных зданий Государственного Эрмитажа.



Вален Деламот. План дворца И. Г. Чернышева в Петербурге. 1762—1768 годы. Гравюра Колпакова.

Музей Академии художеств СССР.

пропорций, острота прорисовки деталей и высокая степень законченности в выражении композиционного замысла делают это сравнительно небольшое здание одним из прекраснейших памятников архитектуры раннего классицизма.

Родство композиции Эрмитажа и главного фасада Академии художеств несомненно. Это та же система, те же горизонтальные членения, то же разделение на цоколь — рустованную аркаду — и парадный верхний ярус. Почти одинаковы и наличники окон и пояски из меандра над окнами второго этажа. Словом, это как бы варианты композиции, наиболее полно выраженной в деламотовском подписном проекте главного фасада Академии.

С именем Деламота связано строительство «Новой Голландии», одного из величайших созданий русской архитектуры XVIII века. «Новой Голландией»

назывались склады для хранения корабельного леса, возведенные вокруг внутренней гавани. Постройка складов была начата по проекту С. И. Чевакинского на островке между Мойкой и двумя каналами, где в свое время стояла мыза Петра I — так называемый «Голландский домик». Деламот был привлечен к проектированию фасадов этого грандиозного сооружения. Спокойный ритм огромных арок, повышающихся по мере приближения к центру фасада, отлично скомпонованные, обрамленные парными колоннами закругленные углы, почти повторяющие углы Гостиного двора, делают эту, казалось бы чисто утилитарную постройку значительным и красивым сооружением. Особенное впечатление производит величественная гигантская арка над въездным каналом (*вклейка*), поражающая изысканным силуэтом и строгими пропорциями, благородным сочетанием красного кирпича с белым камнем, смелым противопоставлением малого ордера большому, глубокими тенями, создаваемыми сильным выступом тосканских колонн. Облик арки исключительно торжествен и спокоен. Кто бы ни был ее творцом — сам ли Деламот, авторство которого в корпусах «Новой Голландии» подтверждается документально и как будто не вызывает сомнений, или какой-либо другой, еще не известный нам зодчий, сумевший достигнуть полного единства своего творения с постройкой Чевакинского и Деламота, — он создал подлинное произведение искусства[1].

Деламоту принадлежали также не существующие теперь здание Коллегии иностранных дел в Московском Кремле, изящная церковь и дворец в Почепе — черниговском имении Разумовских. Но все эти постройки не добавляют ничего нового к его творчеству. В архитектуре церкви в Почепе преобладали барочные мотивы, архаичные для середины 60-х годов XVIII века. О почепском дворце, построенном без участия автора и многократно переделывавшемся, можно составить представление только по старинному изображению. По сравнению с церковью, его композиция и внешнее убранство были более современны[2].

В Петербурге еще в начале 40-х годов прошлого века существовала постройка, без сомнения связанная с деятельностью Деламота. Речь идет о доме Вольного экономического общества на углу Невского проспекта и Дворцовой площади в

[1] Авторство Деламота устанавливается на основании записи от 15 июня 1765 года в журнале производства работ при постройке «Новой Голландии»: «По приказаиию коллегии архитектором Деламотом учинен был означенным сараям фасад, который коллегия опробовав подписала для строения отдать и отдан вышеписанному архитектору Чевакинскому». Во время приспособления проекта к реальным условиям размеры арки были увеличены для свободного прохождения судов. В строительстве арки принимали участие И. Герард и М. Н. Ветошников (см.: Б. Васильев. Памятник русского зодчества XVIII века.— «Архитектура и строительство Ленинграда», сб. 18. Л., 1952, стр. 39). Проект Деламота был потерян (см.: П. Столпянский. Среди архивов.— «Старые годы», 1915, № 1—2, стр. 58 и 60). Архитектура арки настолько совершенна и своеобразна, что в литературе неоднократно высказывались предположения об участии в ее создании В. И. Баженова.

[2] Церковь и дворец в Почепе построены в 1765—1770 годах по проекту Деламота местным архитектором Яновским. Авторство Деламота выясняется из надписи на генеральном плане усадьбы. Чертеж фасада воспроизведен в кн.: Ф. Горностаев. Дворцы и церкви Юга. М., 1914, стр. 51. Церковь не сохранилась.

Петербурге[1]. Архитектура этого довольно большого здания с ионическими пилястрами на фасадах, обращенных в сторону Адмиралтейства и Невского проспекта, с плавным закруглением угла, обработанного широкими лопатками, и окнами, помещенными в плоские ниши, была очень типична для 1760—1770-х годов. Правда, на фасадах дома были заметны следы перестроек и каких-то переделок, но они не меняли общего впечатления от здания. В делах Вольного экономического общества сохранились хозяйственные документы — перечень материалов и сметы на постройку, подписанные Деламотом и А. В. Квасовым, архитектором «Комиссии о каменном строении Петербурга и Москвы»[2].

К середине 1770-х годов архитектура русского классицизма вступила в пору расцвета. По сравнению с новыми, уже отстоявшимися вкусами, Деламот стал в какой-то мере старомоден. Оценив сложившуюся обстановку и понимая, что впредь он вряд ли сможет рассчитывать на значительные заказы, Деламот в 1775 году уволился из Академии и в 1776 году возвратился на родину. При увольнении ему была назначена пенсия с обязательством руководить работой академических пенсионеров, направляемых во Францию[3].

Творчество Деламота бесспорно оказало большое влияние на развитие русского классицизма. Особенно значительную роль сыграла педагогическая деятельность Деламота, воспитавшего в Академии художеств целое поколение русских зодчих, среди которых был и один из крупнейших мастеров русского классицизма — И. Е. Старов.

В 50—60-х годах XVIII века, когда в русской архитектуре уходившее с исторической сцены барокко продолжало сопротивляться нарождающемуся классицизму, несколько обособленное, но весьма заметное место принадлежало очень интересному и яркому зодчему Антонио Ринальди. Его творчество, несущее на себе отпечаток переходного периода, отличалось высоким художественным качеством. Однако оно плохо укладывалось в рамки, характерные для этого времени и определившиеся в произведениях Кокоринова и Деламота.

Антонио Ринальди (ок. 1710—1794) получил архитектурное образование на родине, в Италии. Он был учеником видного римского зодчего Луиджи Ванвителли, строителя дворца в Казерте около Неаполя[4]. В 1751 году Ринальди,

[1] В 1844 году дом был приобретен в казну и перестроен в связи со строительством нового корпуса здания Главного штаба (см.: А. Ходнев. История имп. Вольного экономического общества с 1765 до 1865 года. СПб., 1865, стр. 532). Изображение дома сохранилось на панораме Невского проспекта В. Садовникова.

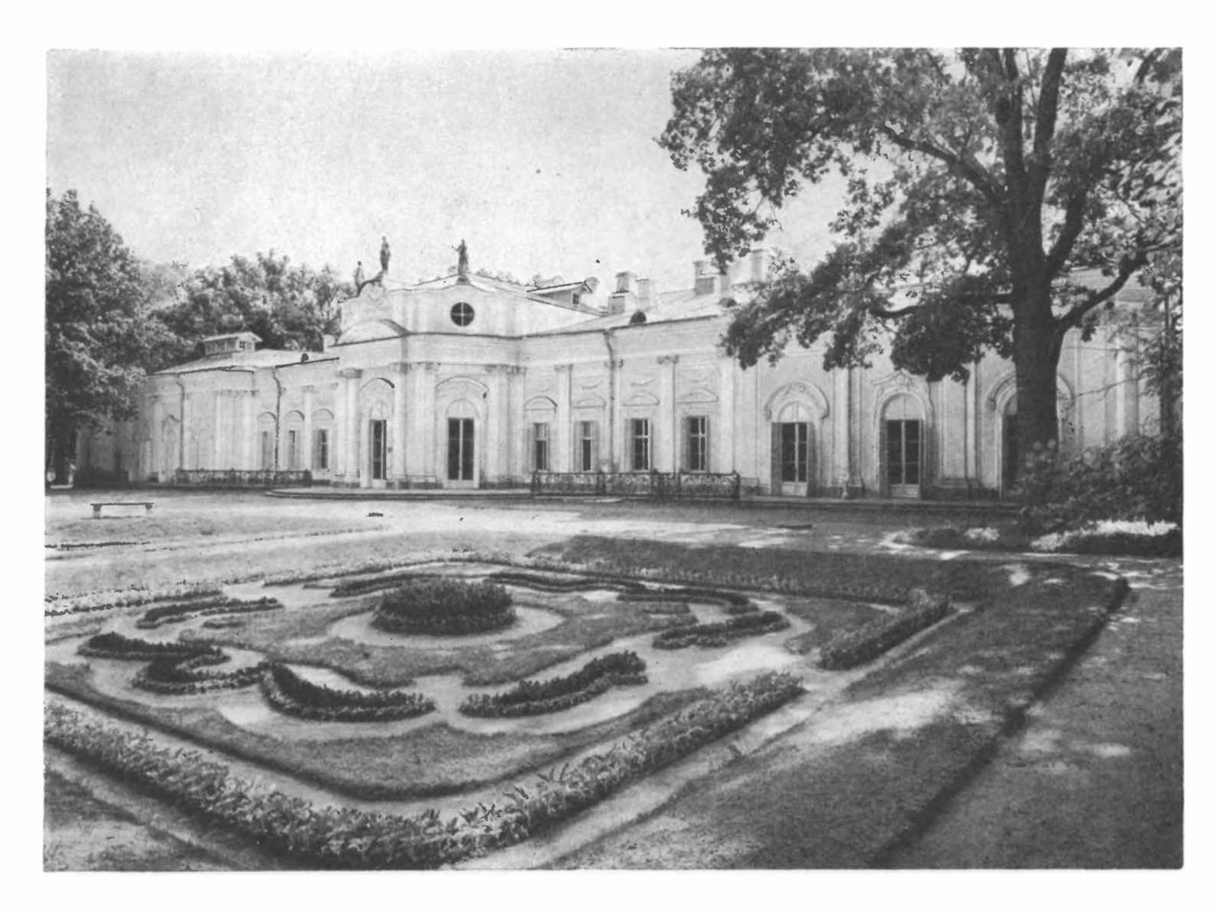
[2] ЦГИАЛ, ф. 91, оп. 1, д. 390, 403, 405.

[3] В 1793 году в разгар французской революции, выплата пенсии Деламоту (400 руб. в год) была прекращена в связи с указом Екатерины II, запрещавшим общение с французами в их отечестве. Тяжело больной, к тому времени, архитектор лишился единственного источника своих доходов.

[4] Бьелке, римский корреспондент графа М. И. Воронцова, называет Ринальди в письме учеником Ванвителли. Это сведение и данные, касающиеся приезда Ринальди в Россию и его переезда в Петербург, найдены В. К. Макаровым в бумагах Воронцовского архива в Отделе рукописей библиотеки АН СССР (см. рукописный журнал Гатчинского дворца-музея «Старая Гатчина», 21.IV 1926 г., № 70).



Валлен Деламот. Арка Новой Голландии в Ленинграде. 1770—1779 годы (проект 1765 года).



А. Ринальди. Китайский дворец в Ораниенбауме (Ломоносове). 1762—1768 годы.

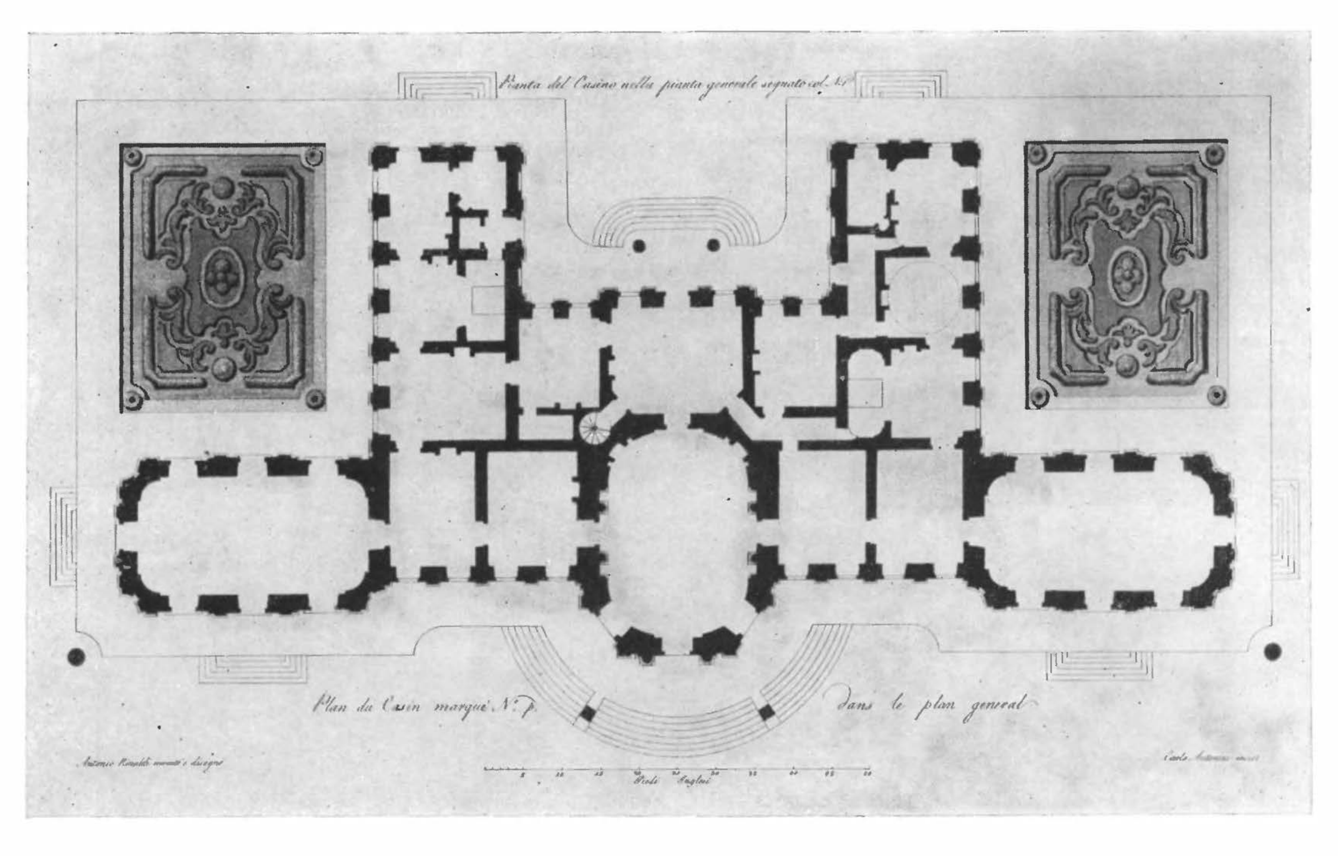
по вызову К. Г. Разумовского, прибыл в Россию для работы близ Глухова на Украине, где гетман предполагал создать новую большую резиденцию — Батурин[1]. Хотя договор был заключен на семь лет, Ринальди уже в 1755 году оказался в Петербурге и работал для графа М. И. Воронцова, через которого в свое время велись переговоры о его приезде в Россию.

В 1756 году Ринальди был назначен архитектором при дворе наследника и начал работать в Ораниенбауме (ныне гор. Ломоносов). Он создал здесь, на территории старой меншиковской усадьбы, целый комплекс сооружений среди вновь распланированного им регулярного парка — Китайский дворец, Катальную горку, многочисленные парковые павильоны, беседки, мосты и т. д.[2] Одной из самых ранних работ Ринальди в Ораниенбауме, дошедших до наших дней, был дворец Петра III (1758—1762), поставленный в стороне от регулярного парка, в маленькой, ныне не существующей крепости Петерштадт[3]. Он имеет

[1] Ринальди, видимо, в 1752—1753 годах участвовал в строительстве дворца в Батурине, полностью перестроенного около 1800 года.

[2] Гравюры с проектных чертежей Ринальди были изданы в 1796 году в Риме под названием «Pianta ed Elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo giardino di Oranienbaum». Экземпляры этого альбома имеются в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и во дворце-музее гор. Ломоносова.

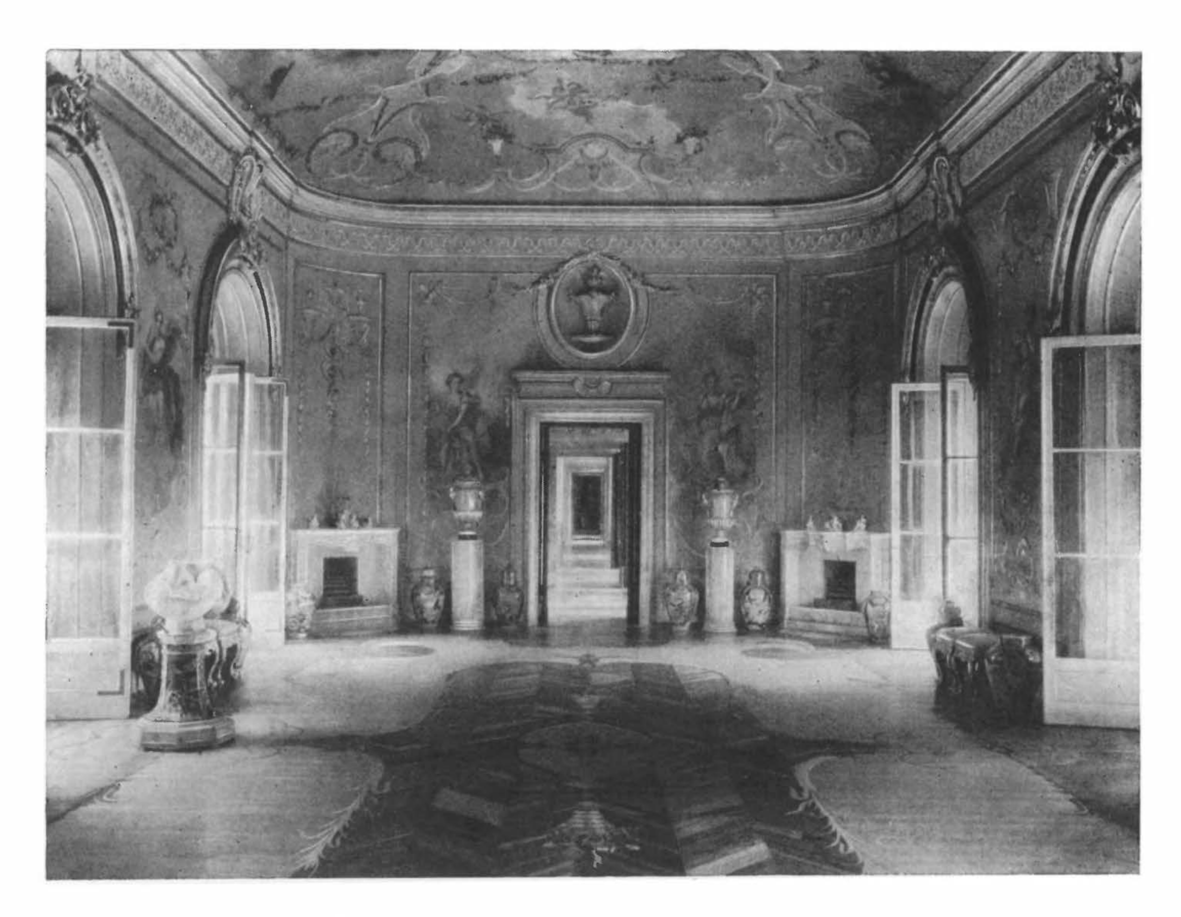
[3] Была построена в 1756—1762 годах.



А. Ринальди. План Китайского дворца в Ораниенбауме (Ломоносове). 1762—1768 годы. Гравированный чертеж из альбома 1796 года.

компактный план, в основе которого лежит квадрат с «барочно» вогнутым углом, и довольно строгие фасады, отражающие уже новые веяния.

Начатый в 1762 году Китайский дворец — относительно небольшое одноэтажное здание, органически связанное с окружающим его парком (*стр.* 69, 70, 71). Застекленные двери из трех основных помещений — Центрального зала, Зала муз и Большого китайского зала — ведут непосредственно на низкую каменную террасу, окружающую здание. За сравнительно простыми и скромными фасадами, обработанными излюбленными Ринальди пилястрами, которые только в центральном выступе заменены полуколоннами, находятся изысканные и разнообразные по обработке интерьеры. В них в полной мере раскрываются характерные черты творчества зодчего, изобретательнейшего мастера утонченной отделки. Незабываемое впечатление оставляют эти комнаты с их наборными паркетами изысканного рисунка, мозаичными дверями, декоративными росписями, с легкой орнаментальной лепкой, с плафонами, выполненными виднейшими мастерами Венецианской академии во главе с Д. Б. Тьеполо и крупными живописцами-декораторами С. Торелли и братьями С. и Л. Бароцци. Эти плафоны представляют собой почти ювелирные по тонкости произведения. Мягкие блеклые гаммы тонов, местами оттененные позолотой, сочетаются с грациозными завитками орнамента рокайль,

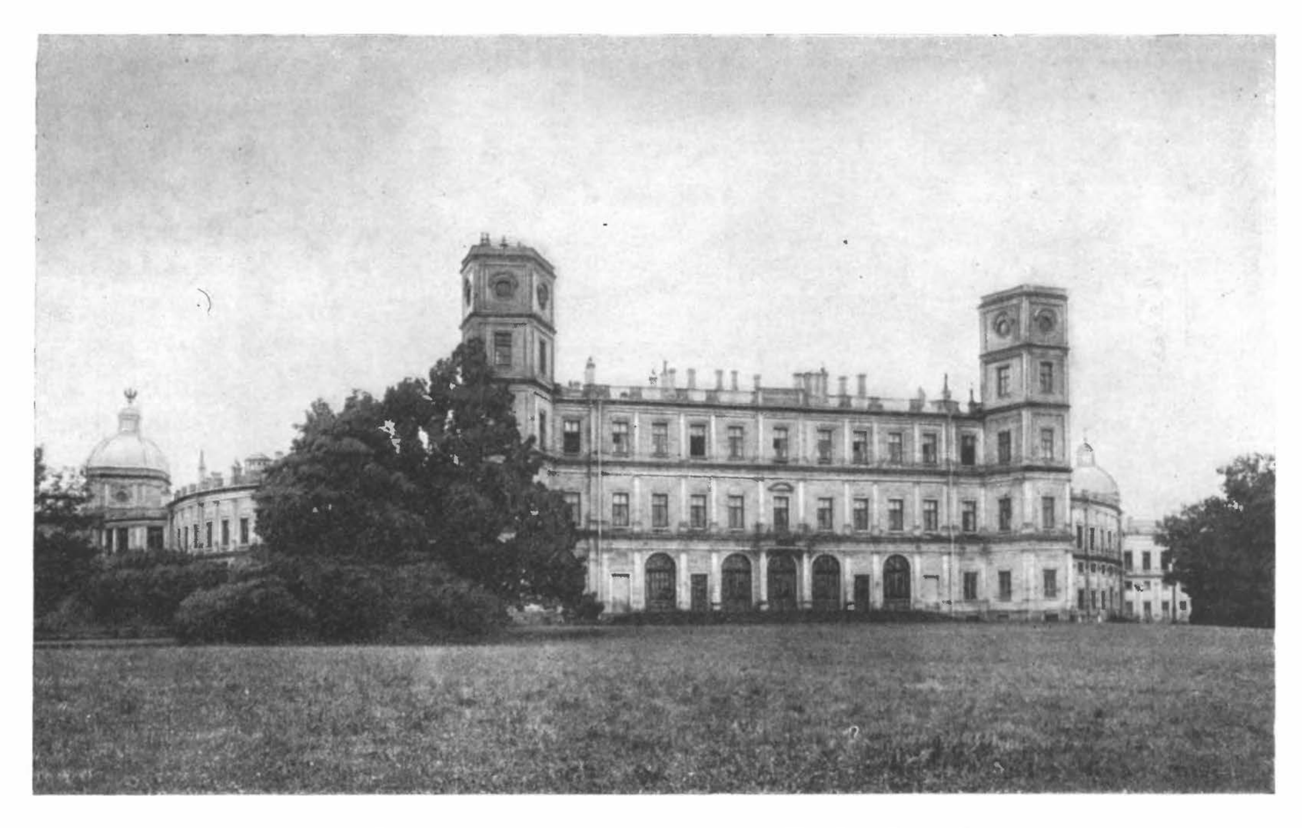


А. Ринальди. Китайский дворец в Ораниенбауме (Ломоносове). Зал муз. 1762—1768 годы.

лишь в относительно немногих местах переходящими в растительные мотивы. Разнообразные приемы отделки помещений приводят к тому, что даже расположенные на одной оси, вдоль главного фасада, залы и комнаты воспринимаются не единой анфиладой, как во дворцах Растрелли, а в виде отдельных интерьеров.

Самым большим сооружением, созданным Ринальди в Ораниенбауме, была Катальная горка[1]. Между двумя параллельными колоннадами, охватывавшими узкую площадку, имевшую более 600 метров в длину, был устроен волнистый скат, по которому съезжали на особых колясочках. Сооружение замыкалось над обрывом у моря большим павильоном — единственной уцелевшей в натуре частью постройки. Центр этого павильона образует круглый в плане купольный зал; к нему примыкают три квадратных помещения, в одном из которых расположена лестница. Окружающие здание колоннады переходили некогда непосредственно в колоннады у ската. Внутри сохранились фрагменты такой же тонкой и изысканной отделки, как и в интерьерах Китайского дворца. Павильон Катальной

[1] Это было огромное сооружение, занимавшее общую площадь в 22 000 кв. метров при длине галлерей в 532 метра. Самые галлереи, перекрытые плоской крышей и украшенные декоративной скульптурой и вазами, имели более 100 пилонов и 700 колонн.

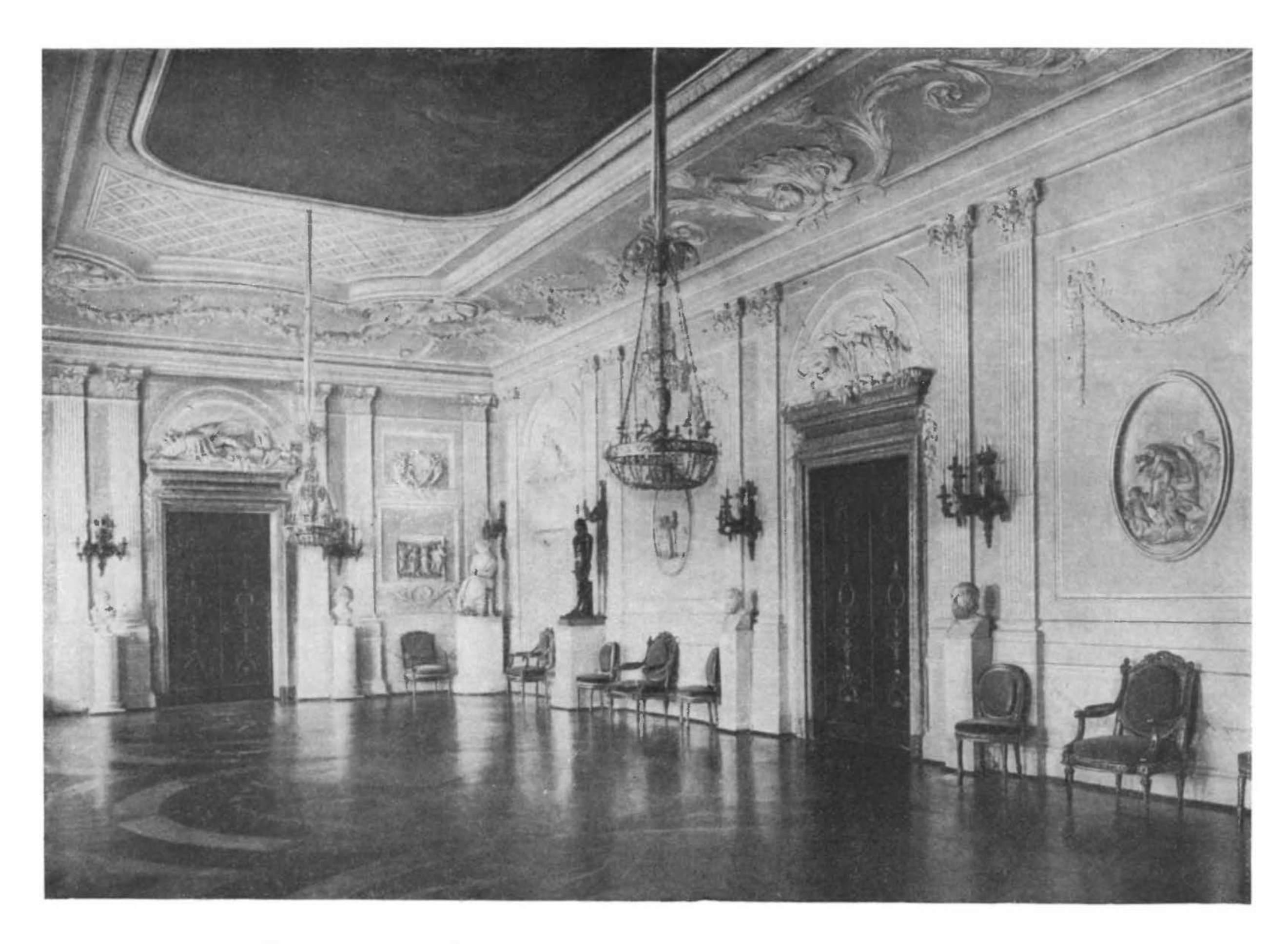


А. Ринальди. Дворец в Гатчине. 1766—1781 годы.

горки, построенный Ринальди, обладает своеобразными формами и выразительным, единственным в своем роде силуэтом. Даже теперь, когда Катальной горки и ее колоннад не существует, павильон, белеющий в конце партера, осененного темно-зелеными пихтами, производит большое впечатление, свидетельствуя о том, что Ринальди умел превосходно размещать свои постройки среди зелени и был незаурядным мастером садово-парковой архитектуры.

Сложные очертания ораниенбаумских построек, с их вогнутыми и срезанными углами и криволинейными стенами, свидетельствуют о рокайльных вкусах Ринальди. В то же время строго симметричная планировка внутренних помещений говорит о надвигающемся классицизме. Аналогичное явление наблюдается и в их архитектурном убранстве. Хотя в нем применены типичные для позднего барокко ордерные соотношения и детали, однако сдержанность тонко прорисованного плоскостного убора (Китайский дворец и дворец Петра III) и грациозный ритм легких воздушных колоннад (Катальная горка) выгодно отличаются от уже успевших надоесть современникам Ринальди пышных растреллиевских форм.

В 1766 году начались работы Ринальди в Гатчине. Невдалеке от берега большого глубокого озера было возведено обширное здание дворца (1766—1781; стр.72), состоявшее первоначально из трехэтажного главного корпуса и связанных с ним закругленными двухэтажными галлереями низких одноэтажных служебных



А. Ринальди. Дворец в Гатчине. Белый зал. 1766—1781 годы.

флигелей с внутренними дворами («каре»). В композицию здания Ринальди включил, вероятно по требованию заказчиков (Екатерины II и Г. А. Орлова), некоторые внешние элементы «замка»: башни на парковом фасаде и по углам каре, подземный ход к озеру и т. д. Все здание облицовано местным «пудостским» (добывавшимся около села Пудость) известняком. Слабому рельефу вертикальных (пилястры и лопатки) и горизонтальных членений и профилей наличников главного фасада противопоставлены глубокие, первоначально открытые лоджии, с арками в первом этаже главного корпуса и с колоннами во вторых этажах переходов. С замечательным мастерством прорисовал Ринальди систему пилястр, особенно в сложных местах сопряжения галлерей с башнями со стороны парка. Внутренняя отделка почти полностью изменена[1]. Судя по существовавшему до Великой Отечественной войны декору Белого зала (*стр. 73*) и Овального будуара, отделка помещений Гатчинского дворца существенно отличалась от отделки, примененной в Китайском дворце. Основную роль здесь

[1] Гатчинский дворец перестроен В. Бренной в 1793—1796 годах. Разрушен немецко-фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны.



А. Ринальди. Мраморный дворец в Ленинграде. 1768—1785 годы.

играли растительные мотивы — гирлянды цветов и плодов, ветви, колосья. Они были исполнены с превосходным чувством материала и мастерским сочетанием элементов свободной стилизации с тонким реалистическим пониманием форм живой природы.

Гатчинский дворец явился определенным этапом на пути архитектора к классицизму. Он более строг, чем сооружения Ораниенбаума: исчезла изломанность контуров стен, резко уменьшилось число раскреповок, более четкими стали пропорции ордера. Композиция Гатчинского дворца с его закругленными галлереями близка к композиции дворянских усадеб последней четверти XVIII века.

Еще более близка к принципам классицизма композиция Мраморного дворца в Петербурге (1768—1785) — крупнейшей городской постройки Ринальди (*стр. 74*)[1]. Хотя это здание дошло до нас в относительно хорошем состоянии, общий облик его в настоящее время существенно отличается от первоначального. Оно строилось на открытом участке, у впадения в Неву Красного канала, проходив-

[1] Ценный материал для суждения о первоначальном облике Мраморного дворца содержится в подробной описи здания (включающей и его поэтажные планы), составленной в связи с покупкой его у наследников Г. А. Орлова, для которого здание было построено (ЦГИАЛ, ф. 539, оп. 1, д. 284).

шего тогда вдоль западной границы Марсова поля. Дворец выходил главным фасадом на набережную этого канала. Противоположный берег его — территория между Марсовым полем и Невой — был тогда еще не застроен[1]. Таким образом, Мраморный дворец являлся в то время последним сооружением Дворцовой набережной, уравновешивая в какой-то мере Зимний дворец. Вместе с тем он был и первым крупным зданием на Красном канале. Расположение дворца на угловом участке позволяло выявить его объемное построение. Впоследствии все это сильно изменилось.

Большой, четкий объем здания Мраморного дворца разделен по высоте на два яруса: нижний ярус, соответствующий первому этажу, облицован розовато-серым гранитом; верхний, состоящий из двух этажей, объединенных пилястрами с коринфскими капителями, отделан светло-серым гранитом и мрамором. Мерное чередование наличников и пилястр придает зданию спокойный и торжественный характер; этому способствует также плоский рельеф раскреповок и архитектурных деталей, прорисовка которых отличается большой сдержанностью. Такой трактовке внешнего облика Мраморного дворца противопоставлялась внутри разнообразная и изысканная отделка. После перестройки дворца в середине XIX века свой первоначальный вид сохранили только облицованные мрамором парадная лестница и нижний ярус большого зала в северо-восточном ризалите. Об отделке ряда других помещений дворца[2] можно судить по обмерным чертежам 1830—1840-х годов, выполненным незадолго до перестройки[3]. И здесь наборные узорчатые паркеты и двери сочетались с тонкой лепкой стен и живописными плафонами. Новым явилось применение мрамора и бронзы. В выполнении наиболее ответственных элементов скульптурной отделки принимали участие Ф. И. Шубин и М. И. Козловский.

В 1768 году начались работы по строительству Исаакиевского собора, который должен был заменить одноименное здание петровского времени, стоявшее близ Невы, на Сенатской площади. Выбор нового места для этого здания был предопределен генеральным планом 1762 года, разработанным С. И. Чевакинским. Ориентируясь на место, занимаемое ныне существующим Исаакиевским собором, Ринальди составил проект пятиглавого храма, квадратного в плане, с полукруглыми выступами в центрах всех фасадов и трехъярусной башней-колокольней у главного входа[4]. Во внешней и внутренней отделке предполагалось широко использовать натуральный отечественный мрамор. Однако ринальдиевский собор остался не вполне завершенным и впоследствии был почти полностью снесен

[1] См. данные, приведенные в «Исторической справке» А. Н. Петрова по зданию б. дворца Салтыковых (Архив Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда).

[2] Первоначально зал имел высоту в один этаж. А. П. Брюллов увеличил ее и добавил второй ряд окон.

[3] В архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда.

[4] Наиболее полное представление о замысле Ринальди дает проектная модель, хранящаяся в Музее Академии художеств СССР.

[5] О дальнейших работах по Исаакиевскому собору см. т. VIII настоящего издания.

Ряд проектов Ринальди выполнил для парков Царского села, но осуществлено было только несколько небольших мемориальных сооружений. Из них наиболее значительными были так называемые «Орловские ворота» (1772—1773) — арка, поставленная при въезде в парк со стороны дороги в Гатчину. Сохранившиеся многочисленные предварительные варианты этих ворот наглядно показывают длительный путь разработки окончательного решения, наиболее простого из всех [1]. Своеобразно применил Ринальди восходящий к античным образцам мотив триумфальной арки, тонко сочетая его со скромным назначением сооружения.

Помимо Орловских ворот, по проектам Ринальди в тех же парках были построены Кагульский обелиск (1771) и Чесменская ростральная колонна (1771—1778) [2].

С конца 1770-х годов Ринальди уже больше не получал новых значительных заказов. В 1780-х годах велись работы только по окончанию сооружений, начатых ранее; некоторые из них так и не были завершены. С конца 1780-х годов имя Ринальди в официальных бумагах более не встречается. По-видимому, в это время его уже не было в России: он уехал в Италию, где и умер.

Сопоставление ранних построек Ринальди с более поздними показывает, с каким трудом давался ему переход к строгим классическим приемам, которые уже широко применяли в те годы ведущие мастера русской архитектуры. И если во внешнем облике возводимых им сооружений зодчий пришел в конце концов к классицизму, то во внутренней отделке он оставался верным старым принципам, уступая новым вкусам лишь в мелочах. Исключительное дарование Ринальди-декоратора, его тонкий вкус и неистощимая изобретательность, несмотря на известную архаичность обработки его интерьеров, доставили ему признание современников.



В эти же годы в Петербурге работал архитектор Ю. М. Фельтен, творчество которого тоже целиком укладывалось в рамки переходного периода. Но в противоположность ринальдиевскому, оно мало менялось на протяжении своего развития.

Юрий Матвеевич Фельтен родился в 1730 году в Петербурге, в семье придворного «оберкухенмейстера» [3]. В 1743 году, после смерти отца, семья Фельтена на несколько лет уехала в Германию. Здесь, в Тюбингене, Фельтен получил свои первые познания в области архитектуры. В 1747—1748 годах он в качестве ученика работал на строительстве Штутгартского замка, а в 1749 году — на постройках в Берлине. Вернувшись в том же 1749 году в Петербург, он

[1] Г. Гримм. Графическое наследие Ринальди.— «Труды Государственного Эрмитажа», г. 1. М., 1956, стр. 274—275.

[2] Из неосуществленных проектов Ринальди для Царского села следует упомянуть проект Китайского театра (см. там же, стр. 269—270). В натуре здание было построено по проекту И. В. Неелова.

[3] «Русский биографический словарь», том «Фабер — Цявловский». СПб., 1901, стр. 47—49; И. Георги. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794, стр. 574—575.

продолжал учиться в классах при Академии наук под руководством архитектора И. Я. Шумахера. С 1754 года Фельтен становится помощником Растрелли и на практической работе завершает свое архитектурное образование. После вынужденной отставки Растрелли в 1762 году перед Фельтеном открылись широкие возможности. Он сумел добиться доверия И. И. Бецкого, что обеспечивало ему быстрое дальнейшее продвижение — работу в «Канцелярии от строений», в Воспитательном доме и преподавание в Академии художеств. Начался период его наиболее интенсивной деятельности.

Значительные работы были проведены Фельтеном по Зимнему дворцу. Кроме частичной внутренней перестройки и перепланировки самого здания, Фельтеном был сооружен ряд корпусов на территории, прилегающей ко дворцу со стороны Зимней канавки. Работы начались с пристройки к Эрмитажу большого корпуса «висячего сада»[1], огражденного вдоль длинных сторон двумя галлереями и замыкаемого с юга, у Большой Миллионной улицы (ныне — улица Халтурина) павильоном, соответствующим по объему постройке Деламота (так называемый Малый Зимний дворец)[2]. Чтобы соединить этот корпус с Зимним дворцом, Фельтен начал возведение нового поперечного флигеля с большим двухсветным залом во втором этаже. Это здание, непосредственно примыкавшее торцом к Зимнему дворцу, нарушило всю композицию восточного фасада дворца Растрелли[3]. Вдоль набережной Невы, за Эрмитажем, было возведено «строение в линию с Эрмитажем» (1775—1784), как оно официально именовалось в документах XVIII века (будущий Старый Эрмитаж)[4]. В 1780-х годах Фельтен пристроил к этому зданию мост-переход над Зимней канавкой, соединивший корпус Эрмитажа с сооружавшимся тогда Кваренги на месте Второго Зимнего дворца Эрмитажным театром[5]. Наконец, параллельно корпусу «висячего сада» Фельтен выстроил еще одно большое сооружение, предназначавшееся для церковных конюшен, манежа и жилых помещений при нем[6].

Упоминаемые постройки Фельтена имели немаловажное градостроительное значение, так как при их помощи Зимний дворец, некогда трактованный Растрелли

[1] Позднее неоднократно перестраивался.

[2] Ряд чертежей XVIII века (в том числе, возможно, и авторских) находится в ЦГИАЛ, ф. 485, оп. д. 257. Верхний этаж надстроен в 1840—1843 годах по проекту В. П. Стасова.

[3] Эта пристройка была впоследствии до основания разобрана Кваренги, возведшим на этом месте существующий ныне корпус с Георгиевским и Аполлоновым залами.

[4] Поэтажные планы с первоначальной планировкой находятся в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, в ЦГИАЛ и в Музее Академии художеств СССР; обмеры фасадов конца XVIII — начала XIX века — в Музее Академии художеств СССР и в Музее Академии строительства и архитектуры СССР. Фасад в натуре был частично изменен при перестройке здания А. И. Штакеншнейдером в середине XIX века.

[5] Этот мост-переход долго ошибочно приписывался Кваренги, который не только не является его автором, но даже неодобрительно отзывался о его архитектуре. См. в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина «Собрание архитектуры», № 11, где Кваренги, на листе с изображением схемы фасада перехода изложил свои критические замечания.

[6] Чертежи XVIII века (планы, разрезы, фасады) находятся в ЦГИАЛ, ф. 485, оп. 2, д. 183, 184. Это было довольно причудливое сооружение с громадным деревянным сеновалом во втором этаже, над залом манежа.

как изолированный, самодовлеющий объем, был объединен с застройкой Дворцовой набережной. Сдержанное и простое внешнее оформление этих зданий выполнено в приемах, характерных для раннего классицизма. О первоначальной внутренней отделке можно судить лишь по немногочисленным старым изображениям[1].

В Царском селе Фельтен, помимо малоудачной перестройки Екатерининского дворца[2], воздвиг ряд сооружений в парке. Наиболее крупным среди них является «Руина» (1771—1773) — памятник, сооруженный в связи с окончанием первой русско-турецкой войны[3]. Он задуман в виде развалин средневекового замка, состоящих из большой «башни» и арки с нишей. «Башня» представляет собой часть огромной римско-дорической колонны с капителью. Несколько неожиданной над ней кажется легкая, открытая беседка-ротонда со стрельчатыми арками, такими же проемами и зубчатым завершением. В беседку ведет пологий пандус. Выход на него отмечен чугунными воротами, «готические» формы которых трактованы почти аналогично тому, как их трактовали много лет спустя А. А. Менелас и А. И. Штакеншнейдер.

В 1770-х годах Фельтен участвовал в переделке интерьеров Петергофского дворца. Среди них выделяется законченный в 1777 году Чесменский зал. Его спокойные линии и прямоугольные очертания панелей и карнизов поражали зрителя контрастом с расположенными рядом интерьерами Растрелли.

На пути между Петербургом и Царским Селом Фельтеном были построены в 1774—1780 годах путевой дворец и при нем церковь, получившие название «Чесменских» в память победы русского флота при Чесме. Здание дворца, треугольное в плане, с башнями на углах и центральным круглым залом, должно было, по требованию Екатерины II, напоминать средневековый замок. Фельтен применил в нем готические формы: стрельчатые окна, карниз с машикулями. В таком же духе была задумана и архитектура церкви с узкими вертикальными тягами на стенах, круглым окном-«розой» над порталом, зубчатыми парапетами, венчающими башенками и шатриками[4]. Эти «готические» постройки Фельтена, подражающие английской готике, резко отличаются от замечательных созданий В. И. Баженова в Царицыне, основанных на традициях русской архитектуры XVII века и творчески увязанных с классическими ордерными формами и соотношениями.

Фельтен принимал деятельное участие в проводившихся с 1760-х годов в Петербурге работах по регулированию берегов Невы и строительству набереж-

[1] Рисунки О. Фриденрейха в Отделе рисунков Гос. Эрмитажа, картина К. Беггрова в Гос. Третьяковской галлерее.

[2] Фельтен пристроил к Екатерининскому дворцу «Церковный» и симметричный ему «Зубовский» флигели. Тогда же парадная лестница была перенесена в центр здания, на место Китайского зала Растрелли.

[3] Многочисленные варианты, возможно — оригиналы Фельтена, находятся в Отделе рисунков Гос. Эрмитажа. Модель чугунных ворот — в Музее Академии художеств СССР.

[4] Очень близкой к Чесменской была церковь в б. погосте Посадниково, Новоржевского уезда, Псковской губернии, принадлежавшем в 1780-х годах А. Д. Ланскому. Ее колокольня была выдержана в таких же формах (см.: Станкевич. Церковь в Псковской губ. — «Зодчий», 1892, № 3—4, стр. 31—32 и л. 31).

ных, имевших очень большое градостроительное значение (*стр. 245*). В 1769 году Фельтен спроектировал одно из ответственных звеньев набережной, расположенное перед Сенатской площадью (ныне площадь Декабристов). Задача усложнялась здесь необходимостью предусмотреть место для памятника Петру I работы Э. М. Фальконе, установка которого через несколько лет производилась также при непосредственном участии Фельтена[1]. Архитектор решил ее просто: на оси памятника он поместил широкий спуск-причал[2], по сторонам которого симметрично расположил две пристани; в последних повторялись с некоторыми отступлениями архитектурные формы пристаней, устроенных и в других частях набережной. В 1770 году Фельтен получил за этот проект от Академии художеств звание «назначенного»[3]. Строительство этой части набережной сильно затянулось и было завершено лишь к концу 1770-х годов.

Градостроительные элементы присутствуют и в другой работе Фельтена — конкурсном проекте «образцового фасада» для застройки западной части площади перед Зимним дворцом (1780). Очертания квартала в плане предрешались схемой, разработанной Комиссией строения. Предложение Фельтена было премировано. Оно предусматривало завершение домов антаблементом коринфского ордера и оформление въездных ворот дорическими портиками. Эти элементы были применены во всех зданиях, несмотря на то, что они строились другими зодчими[4].

По заказу Воспитательного дома Фельтеном было построено здание Ломбарда (конец 1770-х годов), находившегося в то время в ведении этого учреждения. Своим главным фасадом, с несколько выступающей центральной частью, обработанной коринфскими пилястрами, оно выходило на Миллионную улицу (№ 2), оформляя, вместе с расположенным на ее противоположной стороне Мраморным дворцом, въезд на эту улицу со стороны Марсова поля[5].

Другим крупным сооружением, созданным Фельтеном в эти же годы, является большое здание, построенное им близ Смольного монастыря, в котором разместилось «Училище для мещанских девушек» (1765—1775; *стр. 80*)[6]. Его назначение характерно для строительства того времени. Здание состоит из прямоугольного в плане главного корпуса с тремя внутренними дворами, к которому с запада примыкает изогнутый по дуге корпус. Расчлененный лопатками фасад полукружия с подчеркнутым четырьмя пилястрами центром, в котором

[1] В. Кочедамов. Набережные Невы. Л.— М., 1954, стр. 38—39 и 174.

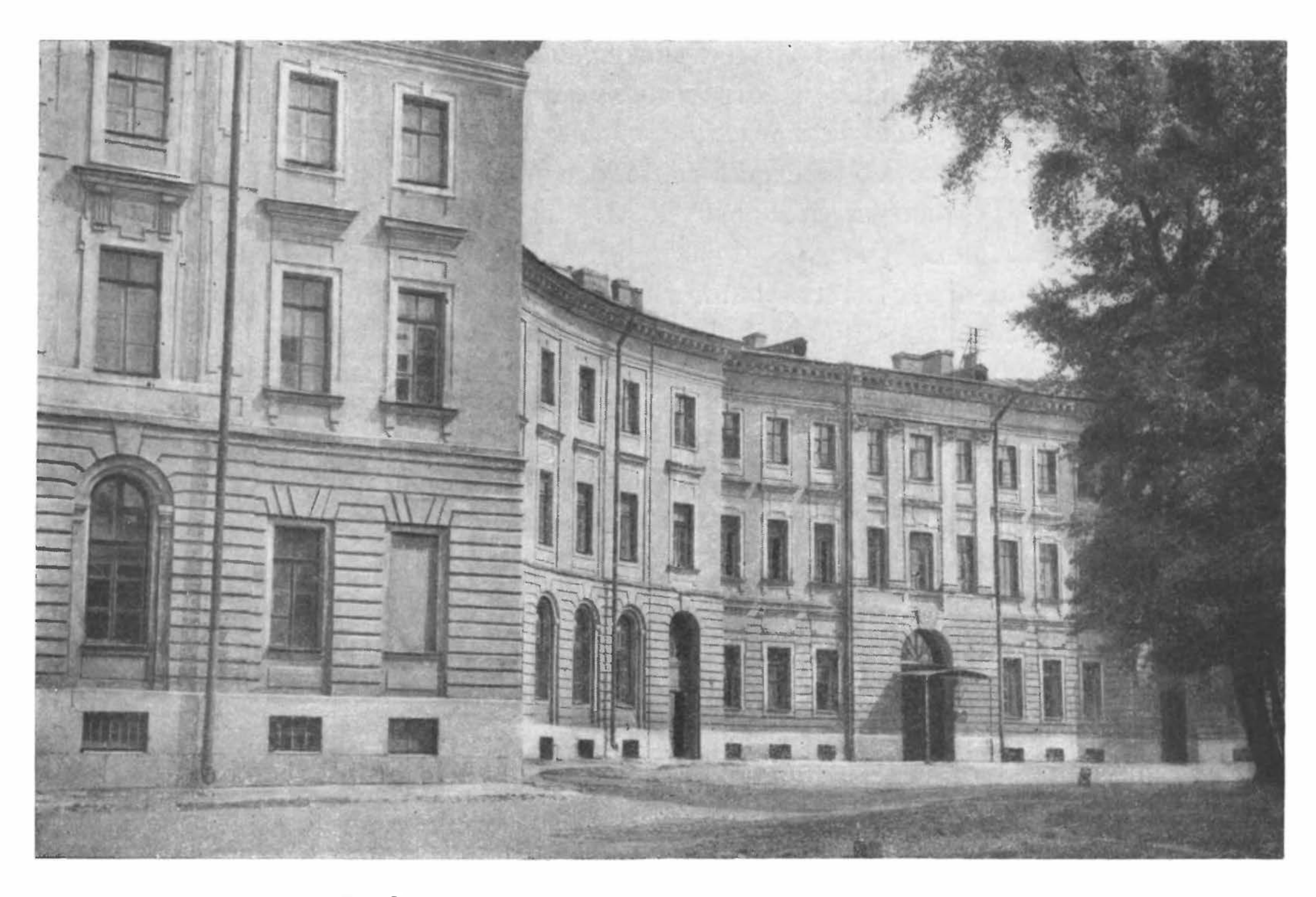
[2] Он был уничтожен в начале XIX века, когда на его месте соорудили гранитный береговой устой наводного моста, существующий поныне.

[3] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, т. 1. СПб., 1864, стр. 125.

[4] П. Петров. Указ. соч. стр. 228—229, 237—238.

[5] См. историческую справку о здании Павловских казарм, составленную Н. И. Васильевой (1950), в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда. Во дворе дома сохранились элементы отделки Фельтена (ионические пилястры и т. д.). Первоначальный вид здания в натуре лучше всего передает гравюра Т. Мальтона. В 1816—1819 годах здание было перестроено В. П. Стасовым.

[6] А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко. Памятники архитектуры Ленинграда, Л., 1958, стр. 71, 341.



Ю. Фельтен. «Училище для мещанских девушек» в Ленинграде. 1765—1775 годы.

устроен главный вход в здание, выглядит довольно скучным. Более удачным представляется фасад Смольного института со стороны Невы, со строгим портиком и аркадами проездов во внутренние боковые дворы. Последние по своей отделке очень напоминают малые дворы Академии художеств[1].

Фельтен выстроил также несколько небольших так называемых «иноверческих» церквей. Он выработал для них особый тип композиции, варьировавшийся в отдельных конкретных случаях. Это продолговатые, в соответствии с правилами лютеранской службы, прямоугольные в плане сооружения, обращенные узкой стороной к улице. Главный фасад обработан открытым портиком (Екатерининская лютеранская церковь на Васильевском острове; 1768—1771)[2] или ротондой с колоннадой, увенчанной круглым фонарем с парными колоннами (Аннинская церковь на Фурштадтской, ныне — ул. Петра Лаврова; 1779; *стр. 81*). Купол на высоком световом барабане размещался как можно ближе к главному фасаду,

[1] См. «Перспективный план» С. Берникова в Музее Академии художеств СССР.

[2] Екатерининская церковь подверглась существенным переделкам в конце XIX века, когда открытый портик был превращен в лоджию путем пристройки двух помещений по сторонам. См. в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда историческую справку, составленную Н. И. Васильевой (1948),



Ю. Фельтен. Лютеранская церковь Анны в Ленинграде. 1779 год.

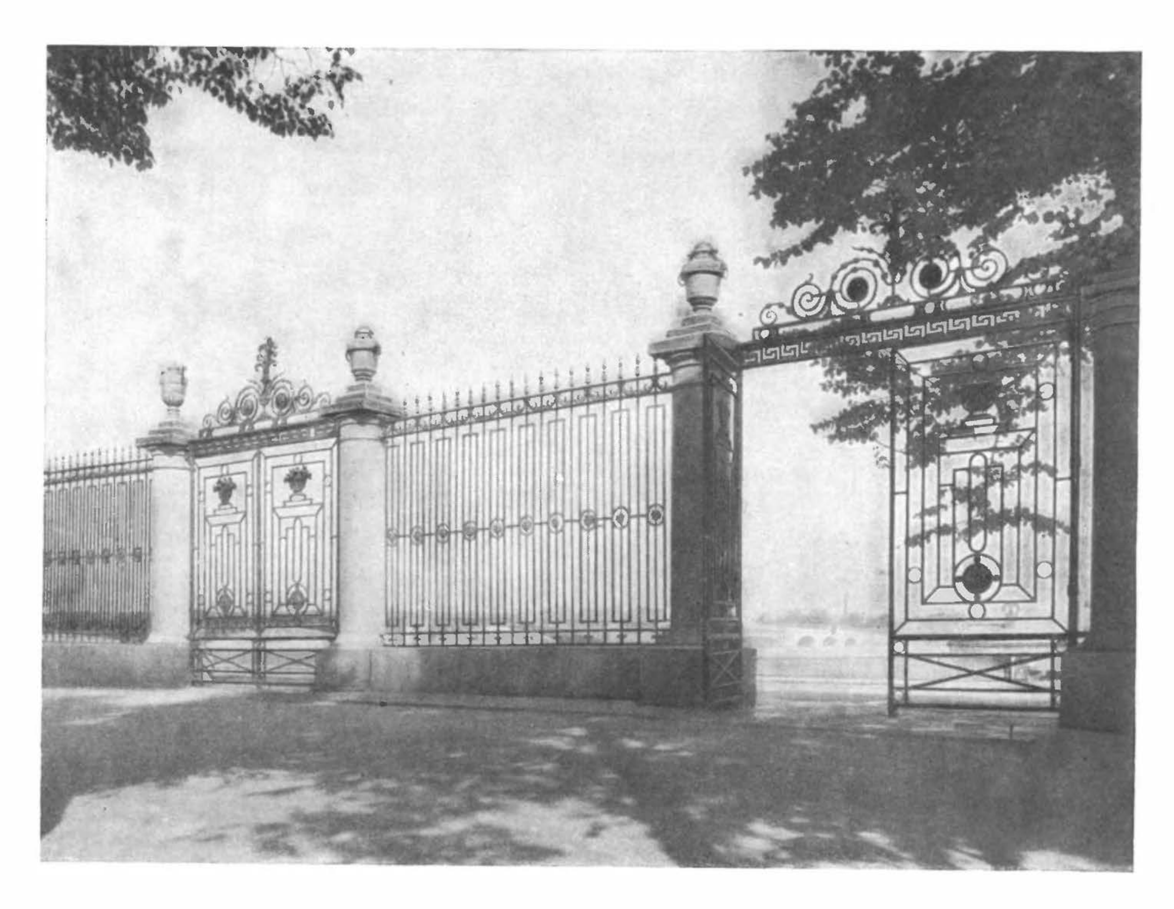
что скрадывало удлиненность плана, создавая впечатление небольшого уютного храма. Церкви, построенные Фельтеном, очень изящны и, пожалуй, являются лучшими его произведениями, выдержанными в духе раннего классицизма[1].

Наряду с практической строительной деятельностью, Фельтен преподавал в Академии художеств, где с 1772 года, после смерти Кокоринова, был профессором, а с 1785 года — старшим профессором, руководителем архитектурного класса. После смерти поддерживавшего его Бецкого, Фельтен вышел в отставку. В 1801 году он умер[2].

В течение своей жизни Фельтен выполнил значительное число крупных сооружений. Как упоминалось, его произведения, наделенные чертами переходного стиля, несмотря на охватываемый ими большой период времени, поражают

[1] Близкий к указанным постройкам, по общему впечатлению, является Армянская церковь на Невском проспекте, но ее купол находится не над входом, а над центральным помещением.

[2] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 311.



Ю. Фельтен (?). Решетка Летнего сада в Ленинграде. 1773—1784 годы.

обнаруживающимся в них постоянством вкуса. Если мы могли сказать о Кокоринове, что его роль в становлении русского классицизма была основополагающей, что его творчество все время развивалось, если мы отмечали в творчестве Деламота взлеты и падения на пути развития новой архитектуры, если, наконец, в созданиях Ринальди можно проследить последовательный переход от традиций позднего барокко к принципам нарождающегося и крепнущего классицизма, то о Фельтене следует заметить, что хронология его произведений не отражает движения вперед. Проектная и строительная практика первых лет его самостоятельной деятельности, в сущности говоря, мало чем отличается от того, что мы наблюдаем на закате его жизни.

Фельтену приписывается и знаменитая ограда Летнего сада со стороны Невы, сооруженная в 1773—1784 годах (*стр. 82*). Первоначально она имела трое ворот, расположение которых было тесно связано с планировкой сада. Самые большие из них находились на оси главной аллеи, двое малых — на оси боковых. Строгий и спокойный ряд гранитных столбов, соединенных звеньями просто и четко прорисованной чугунной решетки, узор которой оживлялся небольшими бронзовыми позолоченными деталями, действительно представляет собой замечательный



В. И. и И. В. Нееловы. «Красные ворота» в Царском селе (Пушкине). 1774—1776 годы.

образец монументальной ограды, вполне заслуженно считающийся одним из лучших образцов подобных сооружений на протяжении всего XVIII века.

Фельтен несомненно принимал непосредственное участие в создании этой ограды, но вопрос, был ли он автором ее проекта, остается пока невыясненным, хотя и существует подписанный им чертеж. Может быть, здесь как раз имел место тот случай, когда Фельтен выступил как руководитель мастерской, а не как подлинный автор самой композиции. Сохранилась подписанная Фельтеном смета на постройку решетки, осуществлявшуюся под руководством его помощника по Комиссии строения, архитектора Петра Егорова[1]. К этому имел отношение и другой помощник Фельтена, И. Б. Фок, которому принадлежит отлично нарисованный чертеж, ошибочно приписывавшийся ранее Фельтену[2].

[1] См. исследование Р. Д. Люлиной «Петр Егоров — создатель ограды Летнего сада» («Вестник Ленинградского университета», 1950, № 1, стр. 97—109), в котором правильно выявлена роль Егорова в строительстве решетки, но спорной является попытка приписать ему и авторство проекта.

[2] Находится в ЦГИАЛ, ч. 485, оп. 2, д. 48, л. I, чертеж с вариантом завершения на накладке. Авторство Фока установлено на основании исследования почерка, которым выполнена надпись. См. в кн.: «Историческая выставка архитектуры. 1911». СПб., [1912], стр. 130.

В главе, посвященной истокам классицизма в русской архитектуре, нельзя пройти мимо творчества Василия Ивановича Неелова (1722—1782) и его сына Ильи Васильевича Неелова (1745—1793), занимавших, по сравнению с упомянутыми выше зодчими, более скромное положение, но внесших и свою лепту в искусство второй половины XVIII века. Работы их были в основном сосредоточены в Царском селе, где они занимались планировкой парков и построили несколько служебных зданий и парковых павильонов в формах, характерных для переходного стиля.

Среди этих сооружений следует отметить расположенные в регулярной части парка «Верхние ванны» («мыльня их высочеств») и «Нижние ванны» («кавалерские)», выстроенные в 1778—1779 годах. Обращает на себя внимание композиция увенчанного куполом здания Нижних ванн с выступающими с четырех сторон полукружиями. Романтическое впечатление производит воздвигнутая среди пейзажного парка, вблизи озера, гранитная «Пирамида» (1771).

Наряду с постройками, выполненными в формах классицизма, Нееловы возводили сооружения, отличающиеся так называемыми «псевдоготическими» деталями, которые, впрочем, обладали более национальным характером, нежели «чесменская готика» Фельтена. К ним относятся «Адмиралтейство» (1773) — красное кирпичное здание с зубчатыми башнями и стрельчатыми окнами, «Красные ворота»[1] (1774—1776; *стр. 83*) и др.

Поворот к строгим формам античной классики, определившийся в русской архитектуре 60-х годов XVIII века и отразившийся в творчестве Кокоринова, Деламота, Ринальди, Фельтена и Нееловых, с особой силой сказался в произведениях великих русских зодчих — Баженова, Казакова и Старова. Этим основоположникам русского классицизма, в творчестве которых национальные начала и принципы античного классического искусства сочетались в глубоком единстве, посвящена следующая глава.

[1] Здание, получившее позднее название «Красной пекарни».



ОСНОВОПОЛОЖНИКИ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

В. И. БАЖЕНОВ

И. Э. Грабарь и Г. И. Гунькин

Величественное архитектурное творчество Баженова не было неожиданным явлением в истории русского искусства. Оно было плотью от плоти многовекового развития национального русского зодчества, достигшего в последней четверти XVII и первой половине XVIII века большой высоты. Замечательные создания О. Д. Старцева, Я. Г. Бухвостова, Лариона Ковалева, И. П. Зарудного, М. Г. Земцова, И. Ф. Мичурина, И. К. Коробова, В. В. Растрелли, С. И. Чевакинского и Д. В. Ухтомского подготовили почву для деятельности Баженова, развившего в своем искусстве все лучшее, что он нашел у своих предшественников.

Пробыв пять лет за границей и изучив во Франции и Италии сокровища мировой архитектуры, Баженов отправлялся не только от них, но и от своих московских предшественников. Изучение высших достижений искусства античности и Возрождения он сочетал с глубоким освоением традиций своего любимого, родного русского искусства.

Баженов считал народ источником и творцом всех благ, какими пользуется страна, создателем ее могущества и славы, ее культуры и искусства. Он был в душе и на деле гуманистом. Достаточно вспомнить слова его завещания своим детям: «Всячески старайтесь, чтобы крестьян излишне не отягощать работами, ниже какими-либо поборами незаконными... всегда помните, что они наши братья»[1]. Он и архитектуру не мыслил оторванной от народа и общественности. Недаром он восхищался греками, которые «став лучшего и почтеннейшего на свете охотниками и введя сию охоту во весь народ, архитектуру в самое привели изящное состояние»[2]. В этом он был единодушен с Радищевым, писавшим

[1] Д. Аркин. Завещание В. И. Баженова.— «Академия архитектуры», 1937, № 2, стр. 80.

[2] «Слово, говоренное перед народом архитектором Василием Баженовым 1 июня 1773 года на день заложения императорского Кремлевского дворца». Цит. по кн.: А. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 322.

по поводу египетских пирамид: «Но для чего сии столь нелепые кучи камней были уготовлены? На погребение надменных фараонов. Кичливые сии властители, жажда бессмертия, и по кончине хотели отличествовати внешностию своею от народа своего. Итак огромность зданий, бесполезных обществу, суть явные доказательства его порабощения»[1]. Вспоминая в сибирской ссылке о Баженове и его постройках, Радищев говорит, что в них присутствует дух Браманте[2].

Василий Иванович Баженов родился 1 марта 1738 года в семье причетника церкви села Дольского Малоярославецкого уезда Калужской губернии[3], Ивана Федоровича Баженова, позднее переведенного псаломщиком в церковь Спаса за Золотой решеткой Московского Кремля[4]. Хотя отец и замечал у сына склонность к искусству, так как мальчик постоянно что-нибудь рисовал или вырезал из камня, но, за неимением средств, он решил пустить его по своей специальности, устроив в Страстной монастырь подучиваться чтению. Это занятие было мальчику не по душе, и в 15 лет он нашел живописца, согласившегося обучать его рисованию и живописи. В 1753 году живописец взял Баженова с собой в Головинский дворец на Яузе, где тот работал в артели, расписывавшей стены вновь отделываемого после пожара дворца. Баженову удалось поступить в команду Ухтомского, и он вскоре научился «метать [имитировать] мрамор».

Неизвестно получил ли Баженов уже здесь начальное архитектурное образование, но это вполне правдоподобно. Живя бок о бок с учениками команды Ухтомского и присутствуя ежедневно при беседах гезелей и архитекторов, дневавших и ночевавших то на Яузе, то в строившемся елизаветинском Кремлевском дворце, где он также начал работать, Баженов едва ли мог оставаться равнодушным к слышанным им суждениям, постепенно срастаясь с новой средой. Не раз он должен был встречаться не только с Ухтомским, но и с другими большими мастерами.

В команде Ухтомского Баженов пробыл около двух с половиной лет. В апреле 1755 года его отдали в Московский университет для обучения языкам, а в январе 1756 года отправили вместе с другими учениками в Петербург. В ожидании открытия Академии художеств Баженов был помещен в числе этих учеников в Академию наук и направлен к архитектору С. И. Чевакинскому. У него он должен был обучаться «архитектурии и рисованию и протчим принадлежащим к тому наукам, яко арифметики, геометрии и тригонометрии, а иностранным языкам в гимназии»[5].

Как показывают документы, Баженов успешно прошел все эти дисциплины

[1] А. Радищев. Избранные философские сочниения. Л., 1949, стр. 126.

[2] Там же, стр. 370.

[3] Ныне Детчинского района Калужской области.

[4] Неправильная ранее дата рождения — 1737 — исправлена, согласно автобиографии, на 1738. И. Ф. Баженов родился 27 января 1711 года (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Н. П. Собко, д. 170, лл. 95, 96).

[5] Архив Академии наук в Ленинграде, ф. 3, оп. 206, л. 63. Сведения об учении Баженова в Академии наук сообщены сотрудником Института истории искусств АН СССР Е. А. Борисовой.

под руководством Чевакинского за два года, опередив других учеников. Из рапортов Чевакинского в академическую канцелярию выясняется, что, начав изучение архитектуры с черчения ордеров по Виньоле, Баженов уже к концу второго года приступил к выполнению «планов и фасадов»[1].

Однако Баженов в период обучения у Чевакинского занимался не только теорией, но и практикой, принимая участие в строительстве возводившейся в это время его учителем колокольни Никольского Морского собора.

Таким образом, Баженов под руководством Чевакинского овладел основами архитектурной науки как теоретически, так и практически и поступил в 1758 году во вновь организованную Академию художеств уже достаточно подготовленным по специальности[2]. Числясь учеником Академии художеств, он оставался у Чевакинского на строительстве Никольского Морского собора до появления в Петербурге осенью 1759 года Деламота и поступления в его архитектурный класс. Здесь он вновь сделал большие успехи, о чем А. Ф. Кокоринов в январе 1760 года доносил Шувалову, ходатайствуя о награждении Баженова. 1 мая 1760 года Баженов был утвержден архитектурным помощником в ранге прапорщика[3]. В сентябре этого же года он был отправлен за границу одновременно с живописцем А. П. Лосенко.

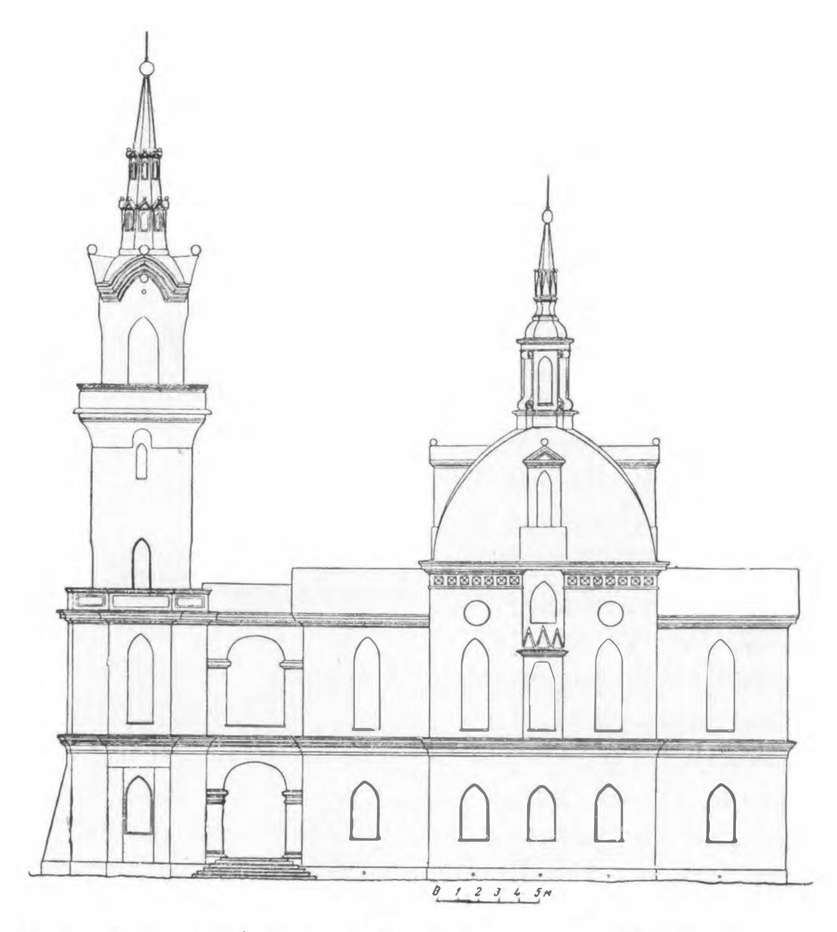
Строил ли Баженов что-нибудь до своего отъезда из России? В истории архитектуры нередки случаи, когда зодчие начинали свою творческую деятельность еще до окончания специального учебного заведения. У нас нет документальных доказательств, что Баженов самостоятельно что-либо сооружал во время работы у Чевакинского, но существует группа памятников, выстроенных в конце 1750 — начале 1760-х годов и наделенных признаками, которые характерны для многих построек Баженова. На эти памятники необходимо обратить особое внимание.

Недалеко от Москвы, в Ново-Петровском районе, находится село Поджигородово, где на высоком берегу реки Нудоль стоит весьма своеобразная церковь (*стр. 88*). Хотя ясно чувствуется, что автор проекта исходил из общего типа древнерусских деревянных храмов, но он до такой степени по-своему применил в нем общеизвестные приемы и формы, что здание приобрело невиданный дотоле облик. Построенная в два этажа из красного кирпича на белокаменном цоколе и завершенная карнизом с белокаменными деталями, церковь после «поновления» в 1906 году утратила из-за пристроек свой первоначальный скромный вид,

[1] Там же, лл. 72, 76.

[2] Упоминая в донесении Екатерине II о своем участии в постройках, производившихся Чевакинским, Баженов особенно подчеркивал этот факт, чтобы тем самым отвести от себя клеветническое обвинение его завистников в отсутствии у него практического опыта (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 26, 1770 г., л. 35).

[3] «Санкт-Петербургский имп. Академии художеств студент Василий Баженов по особливой своей склонности к архитектурной науке прилежным своим учением столько приобрел знаний как в начальных препорциях так и в рисунках архитектурных, чем впредь хорошую надежду в себе обещает, что осмеливаюсь в. высокопревосходительству за его прилежность и особливый успех всепокорнейше представить к произвождению в архитектурные второго класса в кондукторы с жалованием по сту по двадцать рублев в год» (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 13, 1760 г., лл. 2, 3).



В. Баженов (?). Южный фасад церкви села Поджигородова. 1759—1763 годы.

Обмер Г. И. Гунькина.

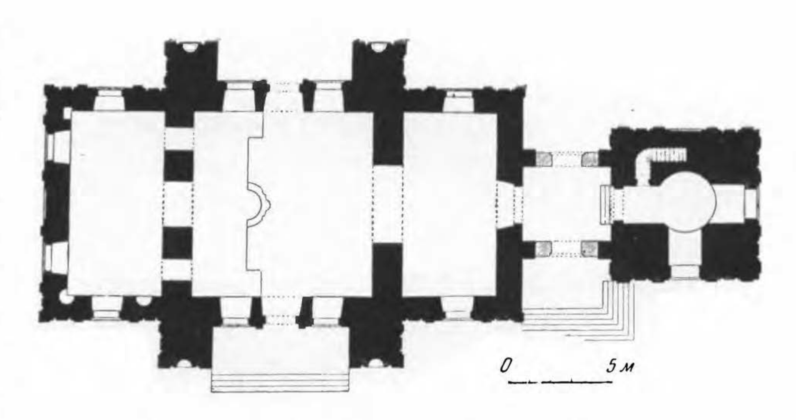
подсказанный, быть может, стоявшей до нее на том же месте древней деревянной церковью. Трехчастная композиция ее состоит из центрального прямоугольного объема, перекрытого высоким сомкнутым сводом со шпилевидным завершением, и одинаковых по величине квадратных в плане объемов абсиды и трапезной.

Особый интерес представляет высокая ступенчатая четырехъярусная колокольня. Ее нижняя часть равновелика трапезной и алтарю, но выглядит более мощной благодаря контрфорсам первого яруса. Вся нижняя часть служит как бы основанием для уменьшающихся круглых третьего и четвертого ярусов, из которых последний является звоном. Небольшой купол, обрамленный карнизом, повторяющим стрельчатую форму окон и арочных проемов, увенчан восьмигранным шатром.

Дата постройки церкви выясняется из старинной храмозданной надписи на западной стене: 1763 год[1]. Такая дата обычно соответствовала дню освящения

[1] Г. Гунькин. К архитектурному наследию В. И. Баженова.— В кн.: «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951, стр. 248.

церкви; проект и начало ее строительства, следовательно, могут быть отнесены к 1759—1760 годам.



В. Баженов. План церкви в Знаменке. 1768—1784 годы.

Обмер Г. И. Гунькина.

Наиболее совершенным развитием той же идеи возвращения к древнерусскому зодчеству, но в его новом истолковании, следует признать приписываемую Баженову великолепную церковь в усадьбе Знаменке[1], построенную под Липецком в 1768—1784 годах (*стр. 89,91*). Все, что еще робко наметилось в первом памятнике, здесь развернулось во всю ширь. Бросается в глаза, что за основу плана и всего объема церкви в Знаменке целиком взяты план и объемы церкви в Поджигородове, что обе колокольни едины по замыслу. В них то же деление вертикали на две почти равные части, тот же четверик в качестве постамента, на котором вздымается цилиндр столпа, опоясанный под звоном таким же точно сильно выступающим, но богаче обработанным балконом, наконец, та же общая обеим стрельчатость окон и ниш и те же четыре «полуглавия» (встречавшиеся в постройках Зарудного) под самым шатром. Почти полное тождество, но как все это в Знаменке тонко обработано, доведено до высочайшего изящества, филигранности, начиная от четкой профилировки и кончая чисто баженовскими узорами из декоративных кружков.

В церкви Знаменки ее создатель ближе подошел к русскому зодчеству рубежа XVII и XVIII веков как в разработке деталей, так и в объемно-композиционном замысле. Он применил здесь то же типическое древнерусское сочетание двух материалов — красного кирпича для стен и белого камня для деталей. Несмотря на все богатство последних, они не выпадают из целого, будучи ему органически подчинены[2].

[1] Село Вешаловка Липецкого района Липецкой области.

[2] Документов, удостоверяющих участие Баженова в постройке церкви в Знаменке, не сохранилось. Владельцем усадьбы и строителем церкви был человек большой культуры, П. А. Татищев. До сих пор не выяснено, когда и где Баженов мог с ним познакомиться и получить этот заказ. Если Татищев не был сам на инавгурации Академии художеств, то он не мог не слышать о тех дифирамбах, которые расточались только что вернувшемуся из дальних странствий молодому русскому зодчему, ибо весь Петербург говорил о нем, как о восходящем светиле. Знаменка перешла вскоре от Татищева к П. Н. Кожину. Н. А. Кожин указывает, что в Знаменке хранились чертежи знаменских построек, подписанные Баженовым, но они погибли во время пожара в 1918 году (см.: Н. Кожин. Памятник русской псевдоготики XVIII века села Знаменки, Тамбовской губернии. М., 1924, стр. ?). Впрочем, к такому заявлению надо относиться осторожно, учитывая возможность его недостоверности.

Изучение и сопоставление церквей в Поджигородове и Знаменке позволяют сделать вывод, что они, видимо, являются созданием одного автора. Для первой из них Баженов, будучи еще учеником либо у Чевакинского, либо у Кокоринова, мог дать только проект; вторую же он по возвращении из-за границы, вероятно, строил. Ее архитектура — последний, предваряющий подступ к архитектуре Царицына[1].

К этим двум памятникам баженовского типа следует присоединить еще третий — церковь в Быкове. Сооруженная не самим Баженовым, а строителем, либо плохо уразумевшим авторский проект, либо мало с ним считавшимся, она настолько искажает самую его идею, что составить себе представление о замысле можно лишь по сохранившемуся первоначальному проекту (*стр. 92*)[2]. Последний — подлинно вдохновенное создание зодчего, как бы некая мечта о былом великом русском зодчестве.

По прибытии в Париж Баженов поступил в мастерскую одного из виднейших тогдашних французских архитекторов Шарля де Вайи, где пробыл несколько меньше года. Вскоре он своими работами заслужил одобрение и даже удивление товарищей по мастерской, а в дальнейшем стяжал своей исключительной одаренностью и работоспособностью высшую похвалу таких светил тогдашней французской архитектуры, как Габриель, Суффло, Моро, Леруа. Их лестных отзывов и подписанных ими аттестатов было для Совета Академии художеств достаточно, чтобы 19 августа 1762 года присудить Баженову заглазно звание адъюнкта[3].

В какой мере Баженов сознавал себя уже в то время мастером и насколько верил в свой гений, видно из его автобиографии: «...Академия художеств мною первым началась, откуда я был послан в чужие краи, во Франции учился в теории, за что похвалы имею от всей Академии Парижской, примечал и практику, где все архитекторы сматривали мои дела с большею охотую, а мои товарищи, французы молодые у меня крадывали мои прожекты и [с] жадностию их копировали»[4].

Слава об успехах Баженова дошла не только до петербургской Академии, но перекинулась и в другие страны. Граф И. Г. Чернышев писал из Вены 6 марта 1762 года И. И. Шувалову, что о Баженове «говорят до невероятности много хорошего; думаю даже, что в ближайшем собрании архитекторов он получит первую награду за сочиненный им проект Дома инвалидов, необыкновенно

[1] Может вызвать сомнение слишком ранняя для Баженова дата Поджигородовской церкви. Однако не мешает вспомнить его собственные слова в письме к Завадовскому от 1776 года: «Всех уже 25 лет, как я употребляюсь в моем художестве», другими словами, он ведет счет от начала работ по своей специальности, т. е. с 1751 года (см.: Г. Гунькин. Указ. соч., стр. 257). В 1776 году Баженов был уже прославленным архитектором и поэтому, говоря о своей деятельности, вряд ли мог иметь в виду занятия рисованием и живописью.

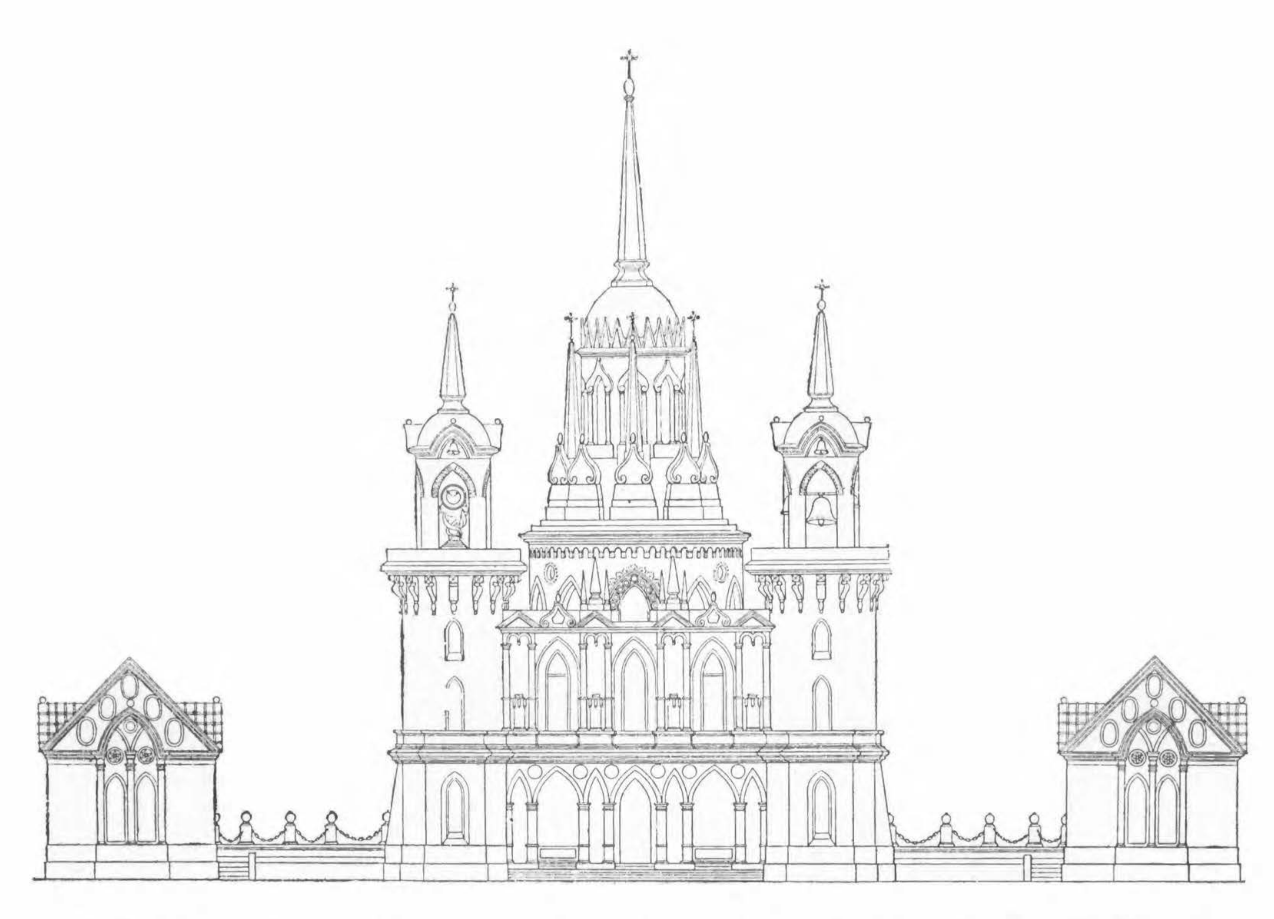
[2] Находится в Музее Академии строительства и архитектуры СССР.

[3] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ея существования, т. 1. СПб., 1864, стр. 54.

[4] А. Михайлов. Автобиография В. И. Баженова.— «Искусство», 1947, № 4, стр. 86.



В. Баженов. Церковь в Знаменке. 1768—1784 годы.



В. Баженов. Первоначальный проект церкви села Быкова. Западный фасад. 1782 (?) год.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

прекрасный»[1]. Баженов жадно впитывал в себя новые парижские впечатления, находя между занятиями у де Вайи, работой на лесах строящихся зданий и ознакомлением с выдающимися памятниками архитектуры время для сочинения собственных проектов и даже для участия в интересных конкурсах[2].

Получив в Париже все, на что он мог рассчитывать, Баженов 30 октября 1762 года направился в Рим, где его успехи превратились в невиданный триумф русского художника. Знаменитейшие академии Италии оказали ему большие почести. На основании предъявленных им работ он был избран профессором Римской академии св. Луки и членом Флорентийской и Болонской академий. Исключительное внимание он уделил изучению римского классического архитектурного наследия и памятников Возрождения. Впоследствии Баженов особенно подчеркивал, что он является не только теоретиком архитектуры, но и практиком, ибо в Италии он всегда работал на постройках, бок о бок с архитекторами-итальянцами.

[1] И. Чернышев. Письма к И. И. Шувалову.—«Русский архив», 1869, кн. XI, стлб. 1840—1841.

[2] Баженов не был допущен к участию в конкурсе на золотую медаль как лицо некатолического вероисповедания. К сожалению, до сих пор не удалось найти ни одного проекта, выполненного им в Париже.

Но жилось ему на чужбине плохо, деньги присылались из Академии с большим запозданием и столь ничтожными суммами, что их едва хватало даже на полуголодное существование. А. Ф. Кокоринов принимал все меры к своевременной доставке Баженову денег, и, пока был в силе Шувалов, это ему удавалось. По совету Кокоринова, Баженов совершил поездку по городам Италии для ознакомления с их памятниками[1]. Когда же на смену Шувалову пришел И. И. Бецкий, положение значительно ухудшилось, и Баженов решил вернуться в Париж, в надежде на то, что там его выручат соотечественники и русское посольство[2]. В августе 1764 года он уже был в Париже. Не получая в течение почти семи месяцев из академической канцелярии ответа на свои письма с просьбой вызвать его немедленно в Петербург[3], Баженов 20 февраля 1765 года написал полное отчаяния и возмущения письмо Бецкому. Он заявил, что, будучи без средств, живет в Париже праздно, теряет напрасно время и терпит «крайнюю бедность и нужду. Я не знаю, какое императорская Академия имеет в рассуждении меня намерение и не могу инако из того заключить, как только что я совсем оставлен»[4]. Это письмо возымело свое действие, и 21 марта 1765 года состоялось определение Совета Академии об отправке Баженова в Петербург на корабле, «исправя его необходимые нужды»[5].

Что дало Баженову его пятилетнее пребывание за границей? И в Париже, и в Риме он чувствовал себя на положении не ученика, а мастера. Он жаждал поприща, достойного для приложения своих богатых творческих сил, где его гений мог бы полностью развернуться. Но все же самый факт его длительного знакомства с архитектурно-теоретической мыслью и строительством Западной Европы не мог не оказать на него своего благотворного воздействия. Еще более это относится к его знакомству с парижской культурной жизнью. Говоря о праздности своего вторичного пребывания в Париже, он имел в виду, что вместо работы потратил много драгоценного времени на нудную переписку с академическими чиновниками, между тем как ощущал в себе необычайный творческий подъем. Баженов находился в Париже в годы расцвета идей просветителей, под влиянием которых рождались смелые мысли, возникали яркие образы и воздух был насыщен веянием свободы. Все это не могло не оказать воздействия на Баженова, и свой вольный дух он сохранил до конца жизни.

Но нерадостно было возвращение Баженова на родину, которой он собирался отдать все свои силы. Перемены, происшедшие в Академии в связи с уходом Шувалова и заменой его Бецким, начали сказываться уже и раньше. Баженов, чрезвычайно удрученный тем, что Совет Академии его возвел в звание адъюнкта, не назначив профессором, на что он имел полное право рассчитывать, высказал

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, д. 13, 1760 г., л. 8.
[2] Там же, лл. 9, 10.
[3] Там же, лл. 12—15.
[4] Там же, л. 19.
[5] Там же, л. 20.

свою обиду в письме к Кокоринову. Последний всячески старался его успокоить, заверив в твердом намерении Академии назначить его на должность профессора архитектуры[1]. А между тем при производстве во время инавгурации из адъюнктов в академики живописцев Г. И. Козлова, Ф.С. Рокотова, К.И. Головачевского, И.С. Саблукова — все они были избраны безоговорочно, по отношению же к Баженову была сделана знаменательная оговорка: «определено задать ему програм, по которому он должен доказать знание свое, в чем он в отсутствие из России упражнялся»[2]. Это было равносильно прямому сомнению в его мастерстве и опыте.

По меткому определению Ф. В. Каржавина, Баженов «был три месяца во ексамене, успехи его похвальны и сделан из адъюнкта академиком, с обещанием быть профессором (россиянину перед иностранцами преимущества не дано)»[3]. Действительно, три месяца ушло у Баженова на сочинение проекта «увеселительному дому, величины посредственной, не более, как 15 с. длины и в 7 или 9 ширины, вышины по пропорциям, в 2 1/2 этажа, с отдельными двумя пропорциональными флигелями 7 или 9 длины, 5 саж. ширины»[4]. Эти первые, по возвращении в Россию, баженовские чертежи не сохранились, и мы можем только догадываться, исходя из его собственного описания, что представлял собою проект дворца, место для которого было самим автором предложено поблизости от Екатерингофа. В замысле дворца и парка уже наметились отдельные черты, нашедшие свое дальнейшее развитие в проекте Кремлевского дворца, например театр на воздухе, задуманный в античном духе.

Но Баженова не устраивало подобное беспредметное проектирование, лишенное перспективы на осуществление. Будучи представлен на инавгурации наследнику Павлу, любовавшемуся выставленными в залах Академии его чертежами, он мог рассчитывать на получение от Екатерины II заказа на постройку для цесаревича дворца на подаренном ему матерью Каменном острове[5]. И действительно, 1 октября, по предложению Павла, Баженов ездил на остров для решения вопроса о выборе места для постройки. Об участии Баженова в проектировании этого дворца сохранилось известие, идущее от известного рисовальщика и гравера М. И. Махаева. Последний сообщает в письме от 21 апреля 1766 года к помещику Тишинину, что он «пошел к [господину] архитектору, который занят был новыми чертежами для его имп. высочества к Каменному Острову»[6]. Из этого следует, что в данном случае речь идет уже не о первоначальном проекте, над которым Баженов работал в том же 1765 году, а о его новых, видимо

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, д. 13, 1760 г., л. 41.

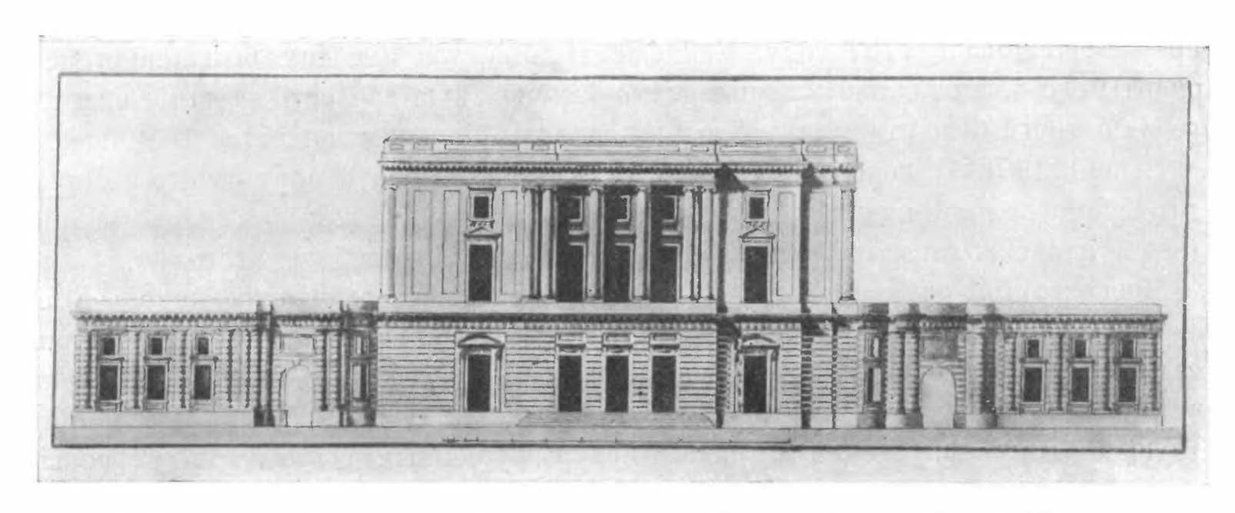
[2] А. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 39.

[3] Н. Коваленская. Из материалов о В. И. Баженове.— «Академия архитектуры», 1937, № 2, стр. 81.

[4] С. Безсонов. Объяснительная записка В. И. Баженова к его проекту Екатерингофского дворца и парка.— «Архитектура СССР», 1937, № 2, стр. 19.

[5] С. Порошин. Записки. СПб., 1844, стр. 423, 442.

[6] М. Ильин. Письма гравера М. И. Махаева.— В кн.: «Литературное наследство», т. 9—10. М., 1933, стр. 477.



В. Баженов. Проект дома М. Л. Воронцова в Москве. Фасад. 1765—1767 годы. Копия Г. Харькова.

Музей истории Ленинграда.

переработанных, чертежах 1766 года. Таким образом, зодчему был дан твердый заказ на проект Каменноостровского дворца. Однако строить его Баженову не пришлось, и до сих пор не выяснено, какие причины этому помешали. То здание, что носит наименование Каменноостровского дворца, было выстроено в 1776—1781 годах уже не Баженовым и даже едва ли по его чертежам. Постройкой дворца руководил Ю. М. Фельтен, автор проекта неизвестен, а самая архитектура здания, довольно заурядная, не имеет ничего общего со всем, что создавал Баженов [1].

По всей вероятности, к этим первым петербургским годам деятельности Баженова надо отнести первоклассный проект дома М. Л. Воронцова в Москве (*стр. 95*). Три чертежа к нему, найденные в Алупкинском дворце, датируются приблизительно 1765—1767 годами [2]. Постройка не была осуществлена из-за

[1] Было в Петербурге не существующее ныне здание, постройку которого давняя молва приписывала Баженову,— арсенал на Литейном проспекте, где позднее помещался сгоревший в начале XX века Окружной суд. Еще до возвращения Баженова из-за границы был подписан указ о сносе старого деревянного пушечного двора и о постройке вблизи него на Литейном проспекте нового каменного арсенала. Сломка многочисленных деревянных построек двора началась в 1763 году и возглавлялась генерал-фельдцейхмейстером и инженерного корпуса генерал-директором А. Н. Вильбоа. Проект нового каменного арсенала был заказан некоему архитектору Иоганну Дитрихштейну, выписанному из Германии. Когда чертежи были закончены и утверждены, на их основе автору было предложено сделать грандиозную деревянную модель здания, над которой он проработал целых три года. Особая комиссия архитекторов в составе С. Волкова, Ю. М. Фельтена и К. Шпекле одобрила модель и оценила ее в 2000 рублей, но предложила отправить Дитрихштейна за ненадобностью обратно в Германию, куда он и уехал в 1766 году; постройка производилась в дальнейшем под наблюдением той же комиссии в соответствии с данной моделью. Возможно, что покровитель Баженова, фаворит Григорий Орлов, использовал его советы и предложения, касавшиеся некоторого улучшения архитектуры здания, но определенных документов на это не имеется. Не сохранилось ни чертежей немецкого архитектора, ни сведений о судьбе его модели (Ленинградский Артиллерийский музей, ф. Арсенальный, оп. IX—I, д. 949, 1763 г.).

[2] Их обнаружили и атрибутировали Н. Н. Белехов и А. Н. Петров (см.: Н. Белехов и А. Петров. Неопубликованный проект В. И. Баженова.—«Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 1. М.—Л., 1951, стр. 112—117).

смерти Воронцова в 1767 году. Как фасад дома, так и в еще большей степени варианты его планов обнаруживают чисто баженовскую зрелость проекта, наделенного уже многими чертами, типичными для дальнейшего творчества Баженова.

В конце 1760-х годов искусство Баженова вступило в пору своего расцвета. В это время зодчий начал работать над «Проектом кремлевской перестройки», который явился одним из величайших замыслов в мировой архитектуре.

Московский Кремль за свое многовековое существование неоднократно перестраивался, включая в себя новые дворцовые, церковные, административные и служебные постройки. Планировка и застройка его были стихийными и не регулярными. К началу царствования Екатерины II он являл довольно неприглядную картину запустения с рядом полуразрушенных сооружений. С первых же дней своего вступления на престол императрица намеревалась возвести здесь новый дворец. Есть сведения, что проектированием Кремлевского дворца занимались некоторое время московские зодчие К. И. Бланк и Иван Жеребцов, но их проекты не удовлетворили Екатерину II[1], и составление новых чертежей было поручено Баженову.

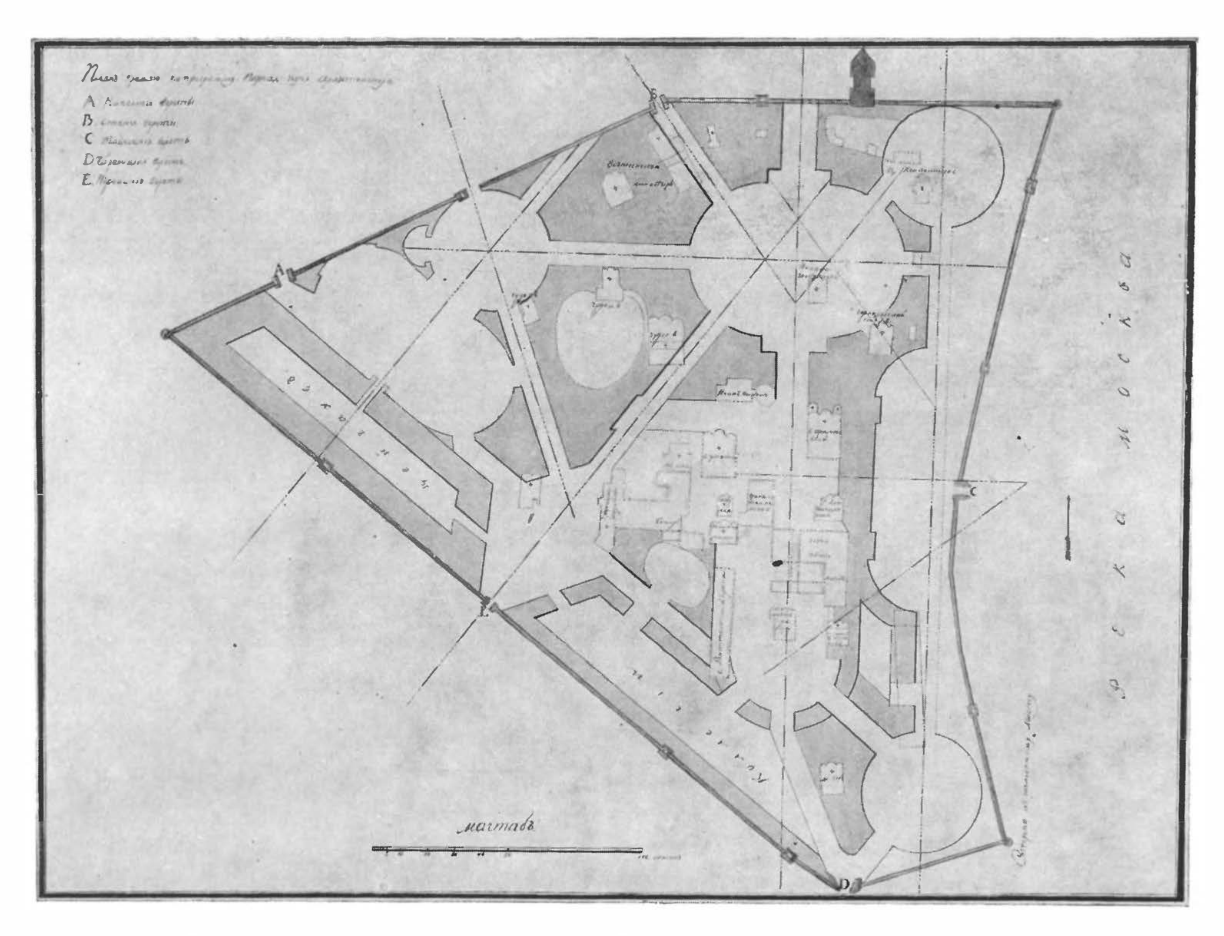
Первый известный нам баженовский проект всего кремлевского строительства был готов к концу 1767 года, и от Екатерины II последовало распоряжение о создании в Москве специальной Экспедиции Кремлевского строения. Официальным указом от 10 января 1768 года императрица поставила во главе экспедиции М. М. Измайлова, а ее главным архитектором назначила Баженова. В начале 1768 года Баженов сформировал свою архитектурную команду. В нее вошли молодые архитекторы, уже проявившие себя талантливыми строителями, — М. Казаков, Г. Харьков, М. Моспипанов, Е. Назаров, И. Моршинов, художники, окончившие Академию художеств, — З. Урядов, Ф. Стоянов, М. Максимов, а также художник И. Некрасов. Были приняты и первые ученики — М. Комаров, Г. Волков, Д. Баженов[2].

В первоначальном замысле, так называемой «Первой идее архитектора» (*стр. 97*), основной корпус дворца ставился почти во всю длину южной стены Кремля и не выходил за ее пределы, как не выходили за границы стен и все остальные вновь проектируемые здания. Главный фасад дворца был обращен к Москве-реке. Между ним и кремлевской стеной оставалось значительное пространство, где располагались площади: в центре — полуовальная, в восточном и западном концах — круглые. Таким образом, здание со стороны реки мыслилось симметричным. Эта симметричность и обращенность сооружения в сторону Москвы-реки сохранились и в последующих вариантах.

Внутри Кремля Баженов проектировал целую систему парадных площадей и проспектов. У Троицких ворот намечалась ромбовидная площадь, у Никольских, перед Арсеналом, — полуовальная, соединявшаяся с круглой. Со стороны Красной

[1] А. Петров. Из материалов о В. И. Баженове.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР 1957». М., 1958, стр. 59.

[2] А. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 51.



В. Баженов. Проект Кремлевской перестройки. Генеральный план («Первая идея архитектора»). 1768 год.

Центральный Гос. Военно-исторический архив.

площади к ним прокладывался новый проезд. Но главное место в системе этих площадей отводилось овальной, располагавшейся в восточной части Кремля. К ней вел ряд проспектов, в том числе широкий проспект со стороны Красной площади, от Василия Блаженного. Баженов предполагал снести все ветхие сооружения. В то же время он очень бережно и с большим тактом включал в композицию новых строений те памятники, которые имели художественное или историческое значение и вместе с дворцом должны были составить единый ансамбль.

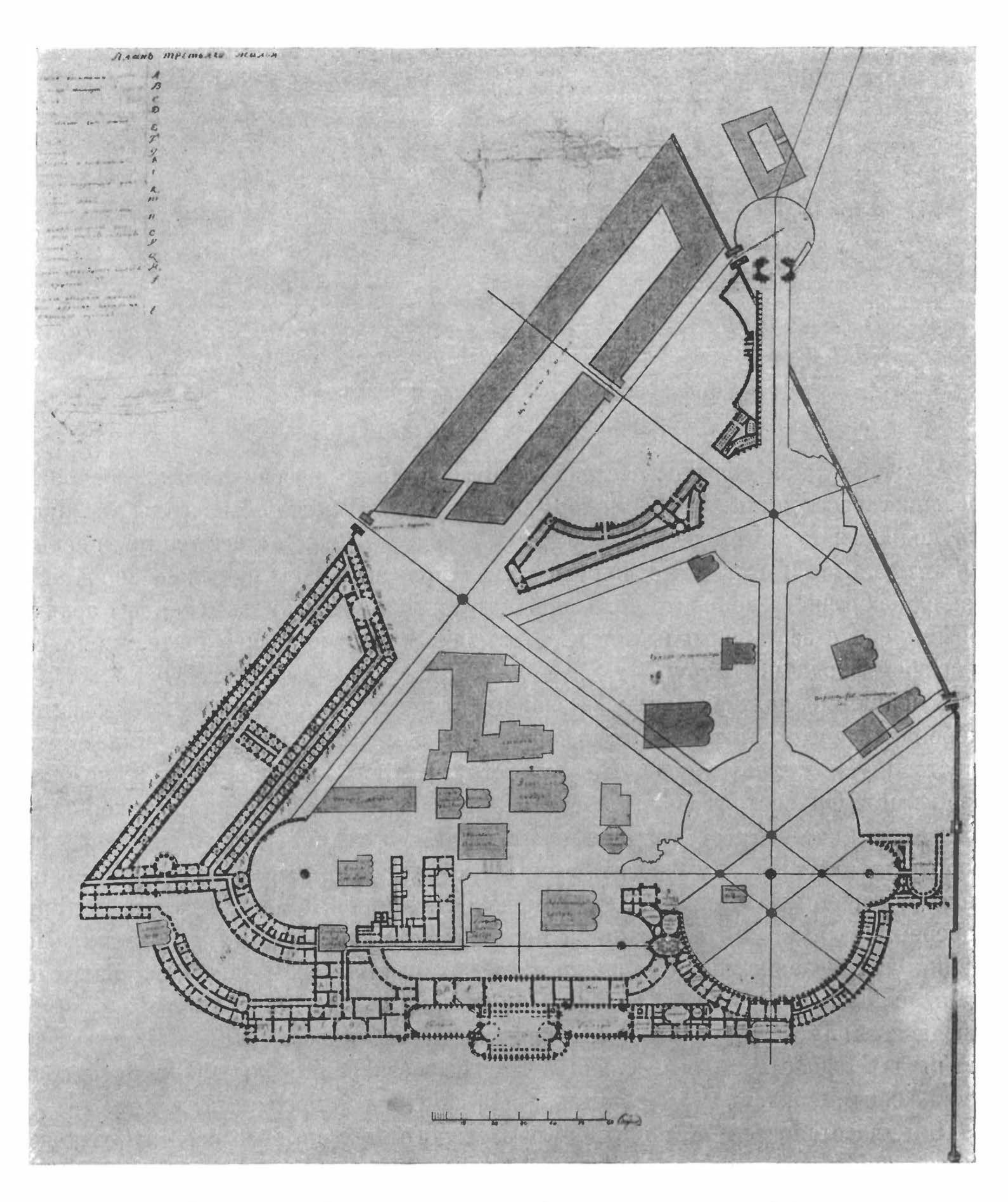
С самого начала Баженов замышлял перестройку всего Кремля, с изменением его веками сложившейся планировки. Однако при дальнейшей разработке проекта ему пришлось внести в первоначальный замысел существенные поправки (*стр.99*). Баженов коренным образом переделал композицию главного фасада дворца, по-новому расположил площади и проспекты, разобрал огромные участки стен и башен, разместив за их пределами ряд проектируемых построек. Овальная

площадь по-прежнему оставалась главной. Корпус дворца теперь был передвинут ближе к Москве-реке, за линию южной стены, а с внутренней стороны его полукруглые крылья охватывали древние здания. Левое крыло соединялось со вновь запроектированным зданием коллегий, план которого, как и в первом варианте, повторял план ранее выстроенного Арсенала. Правое крыло, почти симметричное левому, соединялось с корпусом, расположенным у Спасских ворот. Проспект, намеченный по продольной оси овальной площади, в первом варианте замыкался круглой площадью, оставаясь в границах Кремля. В новой планировке, подчеркивая ее основную композиционную ось, он продолжен за пределы его стен. Для указанного парадного проспекта предполагалось разобрать кремлевскую стену возле Никольских ворот и с внешней стороны поставить триумфальную арку, устроив перед ней круглую площадь. Дальше этот проспект соединялся с Тверской, игравшей тогда роль основной парадной улицы города.

В первом варианте средневековый укрепленный центр города с его стенами и башнями лишь принимал в себя новое здание, закрывая его фасады и проектируемые площади высокими ограждениями. Здесь, естественно, возникало непримиримое противоречие в решении архитектурно-художественного и административного центра города. Во втором варианте задуманные постройки своими огромными фасадами выходили за пределы стен, вливаясь в городскую застройку. Баженов предлагал обработать каменными набережными Москву-реку и Неглинную, а часть административных и служебных зданий вынести из Кремля на прилегавшие к нему участки.

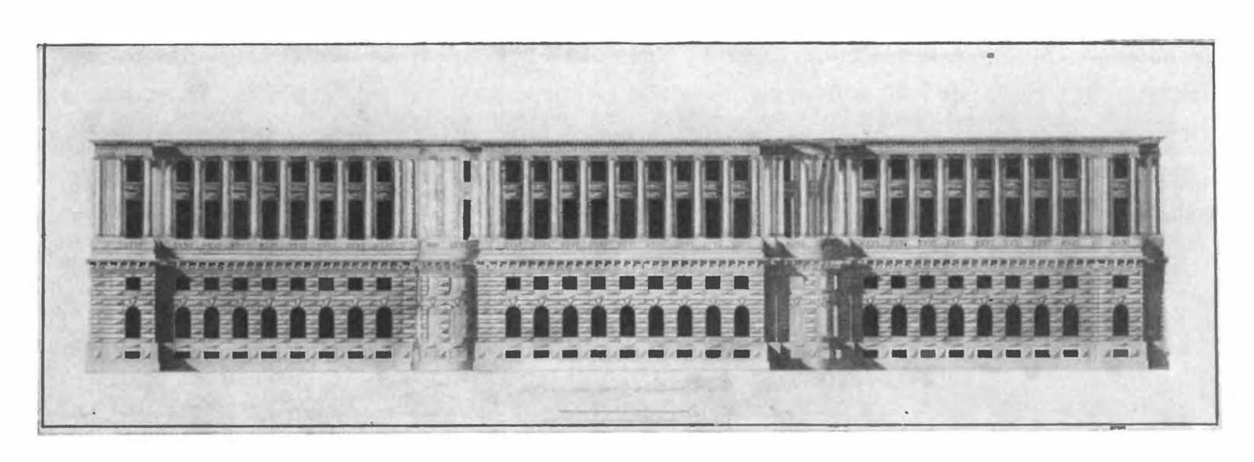
Таким образом, Баженов начал проектирование дворца в тесном взаимодействии с переустройством прилегающей территории. При этом он учитывал исторически сложившуюся планировку Москвы, принимал во внимание направление улиц, соединяя главные из них с овальной площадью, повышал значение Красной площади, ориентировав на нее административные корпуса. Во всех этих градостроительных планах Баженова как бы сочетались в единое целое классическая регулярность и симметрия и свободные, живописные приемы древнерусских мастеров.

Дворец со стороны Москвы-реки был запроектирован в четыре этажа: первые два предназначались для кладовых и служебных помещений, верхние — для парадных залов и жилья (*стр. 100*). Его фасады членились мощным карнизом на две почти равные части. Стены нижних этажей северного фасада вплотную примыкали к кремлевскому холму и служили ему подпорной стеной. Первый и второй этажи на фасаде, обработанные плоским горизонтальным рустом, трактованы как мощное цокольное основание для верхних этажей, более легких и нарядных, объединенных ионической колоннадой. Композиция протяженного фасада дворца (300 саженей) построена на ритмическом нарастании крупных масс к центру. Чтобы избежать монотонности и однообразия убранства, Баженов применил многоколонные портики и раскреповки. Эти портики имели и другое назначение — подчеркнуть находящиеся за ними парадные двухсветные залы.



В. Баженов. План третьего этажа Кремлевского дворца. 1769 год.

Гос. Исторический музей.



В. Баженов. Фасад Кремлевского дворца. Второй вариант. 1772 год.

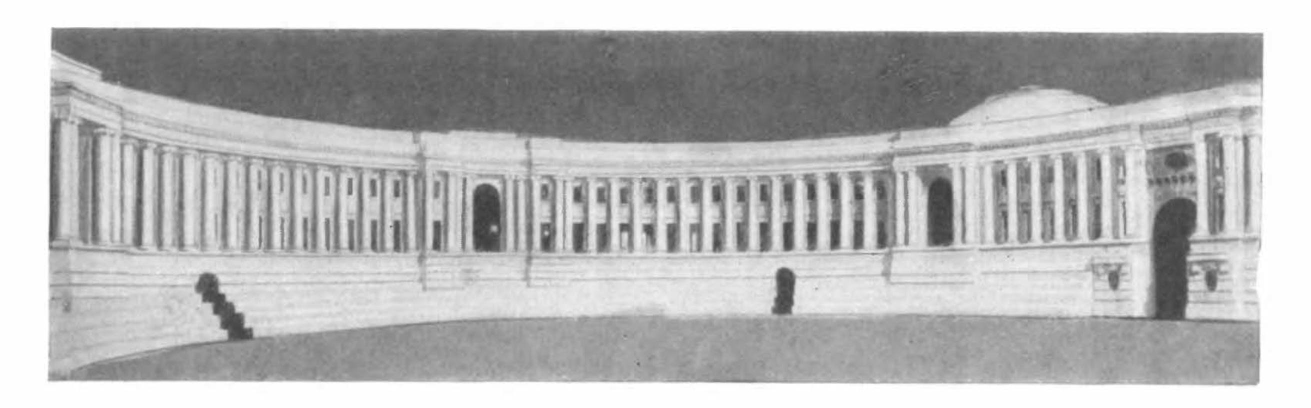
Музей Академии художеств СССР.

Архитектурная обработка главного фасада была рассчитана на восприятие с больших расстояний. Особенно эффектными должны были быть виды от Крутицкого подворья и от Крымского брода. На более близком расстоянии, несмотря на богатые и торжественные формы, фасад производил бы меньшее впечатление из-за однообразного монолита цокольного этажа и отсутствия выделенных архитектурными средствами парадных подъездов. Все здесь заставляет зрителя в поисках входа обойти здание вокруг.

Совершенно по-иному задуман дворец внутри Кремля. Здесь явно сказывается намерение сосредоточить на его площадях и в его сооружениях официальную и общественную жизнь города. По существу, единого фасада у дворца с этой стороны нет. Он состоит из ряда самостоятельных и композиционно законченных частей, объединенных ордерными мотивами. Их архитектурное убранство, в противоположность главному фасаду, выполнено с расчетом на близкие точки зрения. Большое значение в этом ансамбле имело оформление овальной площади («циркумференции»; *стр. 101*). С южной и северной сторон она была охвачена колоннадами, установленными на трибунах, расположенных амфитеатром. За колоннадами скрывались фасады полукружия дворца и административных корпусов. Благодаря этому вся площадь воспринималась как исполинский зал, предназначенный для общественных собраний. Это ее назначение подчеркивалось также триумфальными арками и ведущими к ней широкими проспектами.

При восстановлении модели Кремлевского дворца удалось найти части второго, окончательного ее варианта (*стр. 103*). К его изготовлению Баженов приступил после начала строительных работ, т. е. в конце 1773 года. На первый взгляд, зодчий ограничился в нем уточнением, частными поправками. Но в действительности эти поправки повлияли на художественный образ сооружения, что особенно сказалось в его интерьерах, получивших законченное выражение.

Так, например, во втором варианте тронного зала, значительная часть которого раньше была занята целым лесом колонн, расставленных в беспокойном



В. Баженов. Модель Кремлевского дворца. Первый вариант. Циркумференция. 1769—1772 годы.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

ритме и уменьшавших его освещенность, Баженов поместил по эллипсу парную колоннаду, перекрытую куполом на световом барабане. Формы, аналогичные примененным в наружном убранстве, подчеркивали официальный характер тронного зала. В русской архитектуре это был первый пример композиции многоколонного зала, в дальнейшем блестяще развитой многими мастерами русского классицизма.

К 1772 году составление проекта Кремлевского дворца, изготовление модели, организация государственных кирпичных заводов, каменоломен, расчистка площади под строительство и прочие мероприятия достигли такой стадии, что можно было приступить к земляным работам[1], а в 1773 году — к самому строительству[2].

Однако средств на это Экспедиции стали отпускать все меньше и меньше, и в 1774 году их не стало хватать даже для расчетов с подрядчиками. В мае 1775 года все работы были вовсе прекращены, якобы из-за непрочности контрфорсов кремлевского холма.

На самом же деле причиной было только то, что императрица передумала строить в Москве такой огромный дворец. Затеянная Екатериной II кремлевская перестройка относилась к более ранним годам — до московского бунта (1771) и крестьянской войны под предводительством Е. Пугачева (1773—1775). Заказ на проектирование Кремлевского дворца Баженов получил в год созыва в Москве Комиссии по составлению проекта Нового уложения. Как и все екатерининские начинания этого времени, широко афишировавшееся строительство Кремлевского дворца служило ширмой для мероприятий по укреплению самодержавия и крепостного права. Как только цель была достигнута, Екатерина II быстро

[1] Церемония начала земляных работ происходила 9 августа 1772 года (см.: А. Михайлов. Указ. соч., стр. 86).

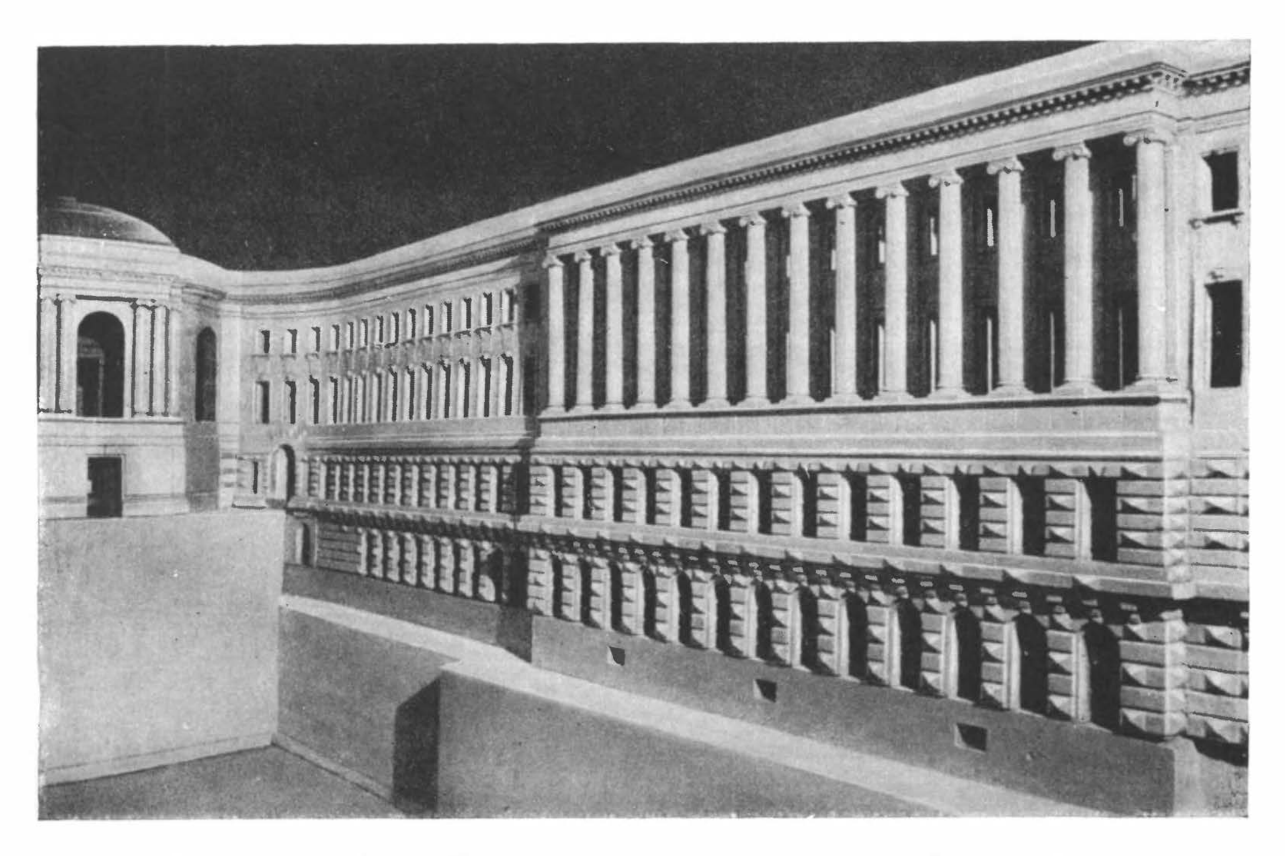
[2] 1 июня 1773 года состоялась торжественная закладка фундаментов (см.: Там же, стр. 87).

покончила с этим строительством[1]. Кроме того, перестройкой Кремля и планировкой города она как бы возвращала Москве значение первой столицы русского государства. Но Екатерина никогда и не помышляла переносить сюда свою резиденцию, тем более, что в Москве проживала большая часть оппозиционного дворянства. Приезды ее сюда были случайны и кратковременны, и она ограничилась в дальнейшем сооружением для себя небольшого, так называемого «Петровского путевого дворца» и перестройкой Головинского дворца.

«Проект кремлевской перестройки» имеет большое значение не только потому, что в нем ярко проявилось замечательное дарование Баженова и что в процессе работы над ним зодчий воспитал целое поколение мастеров, — в проекте были воплощены основные градостроительные и художественные идеи русского классицизма. Баженов здесь вышел за рамки чисто дворцового типа сооружений, придав ему ярко выраженный общественный характер и органично связав его с городом. Вместо изолированного здания он задумал грандиозный, доминирующий в центре города ансамбль, хорошо видный с различных, даже весьма отдаленных точек зрения. Его обширные, геометрически правильные площади были рассчитаны на стечение огромных масс народа, а для больших праздников на главной (овальной) площади, предназначенной для общественных собраний, были предусмотрены трибуны для зрителей. Сочетанием величественной композиции с простотой убранства, тонким изяществом пропорций, гармонией и уравновешенностью форм, глубоким творческим переосмыслением античных канонов и органическим синтезом архитектуры со скульптурой Баженову удалось добиться в проекте Кремлевского дворца необычайной выразительности, ясности и законченности архитектурного образа — величественного и, вместе с тем, человечного. Огромные размеры дворца и богатство его архитектурного убранства свидетельствовали о могуществе России, ее возросшем международном авторитете, или, как писал Баженов, служили «к славе великой империи, к чести своего века, к бессмертной памяти будущих времен, ко украшению столичного града, к утехе и удовольствию своего народа»[2]. Вот кому Баженов посвящал свои труды, вот как определял он назначение своего замысла. В нем нашли выражение также наиболее передовые технические достижения того времени. Поэтому трагедия Баженова заключалась не в якобы преувеличенной грандиозности здания или каком-либо просчете, а в противоречии между смелостью, новизной, размахом его мечтаний и реакционностью того общественного строя, в условиях которого ему приходилось жить и работать. Художественные и градостроительные идеи, столь ярко раскрытые зодчим в замысле Кремлевского дворца, были восприняты и развиты многими русскими архитекторами последующего времени.

В прямой связи с проектом Кремлевского дворца несомненно находится необычайно сходный с ним так называемый «проект Смольного института»

[1] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 92—96.
[2] В. Снегирев. Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. М., 1950, стр. 124.



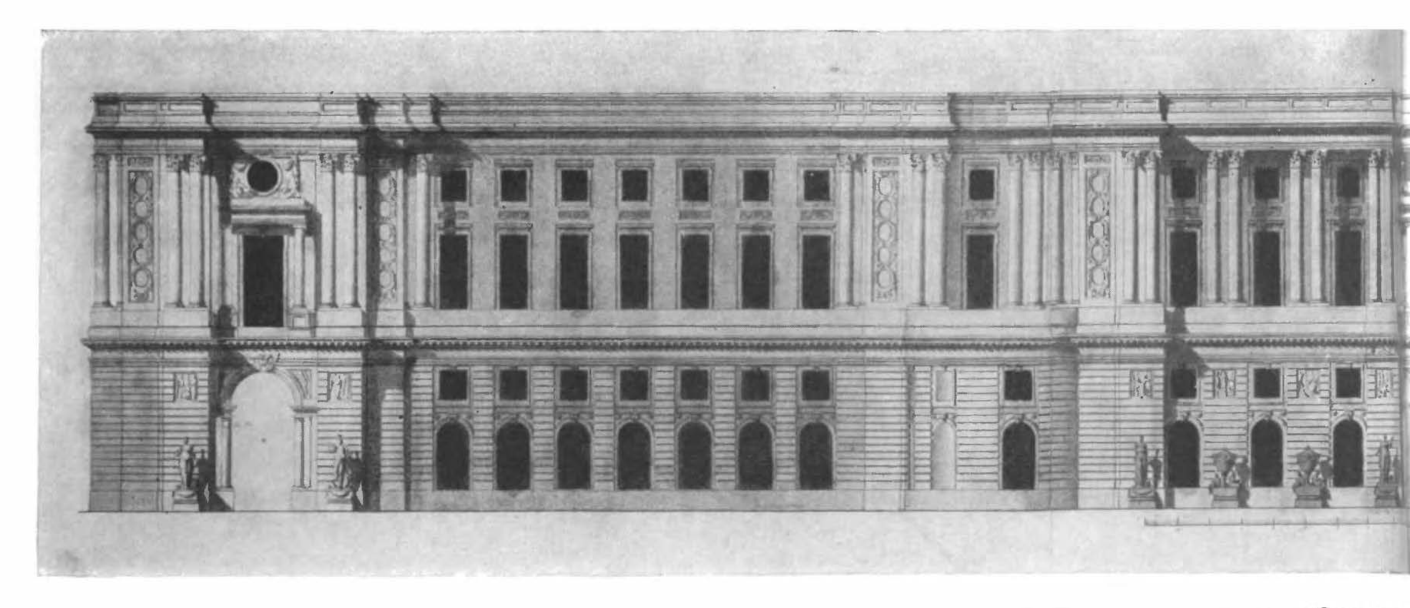
В. Баженов. Модель Кремлевского дворца. Второй вариант. Фасад. 1773 год.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

Баженова (*стр. 104—105*). Композиционные основы их настолько близки, что производят впечатление вариантов одного и того же проекта.

Главный выступ фасада Смольного института повторяет центральную часть фасада Кремлевского дворца, в особенности его второго варианта. Однако необходимо заметить, что этот проект отличается от Кремлевского большей слаженностью всех частей, более тонкой прорисовкой форм и деталей. Именно потому, что в нем проявилось более зрелое художественное мастерство зодчего, он едва ли мог предшествовать проекту Кремлевского дворца. Сочная лепка архитектурных форм, красивое построение плана с круглыми, овальными, восьмигранными и сложного очертания залами, завершенность всего организма говорят о том, что Баженов прошел уже большой творческий путь[1].

[1] В отношении назначения и времени составления этого проекта высказано несколько предположений, но ни одно из них не подтверждено соответствующими документами. Название его было закреплено за ним, Мейером, копировавшим чертежи в начале XIX века одновременно со снятием копий с чертежей Смольного монастыря. И. А. Фомин, Г. Г. Гримм, А. И. Михайлов относили его к замыслу дворца Екатерины II, якобы предшествовавшему Кремлевскому дворцу. Г. И. Гунькиным (в докладе в Институте истории искусств АН СССР в марте 1952 г.) и М. А. Ильиным (см.: М. Ильин. Баженов. М., 1954, стр. 22—27) высказывалось мнение, что этот проект был предназначен Баженовым для здания Московского университета.

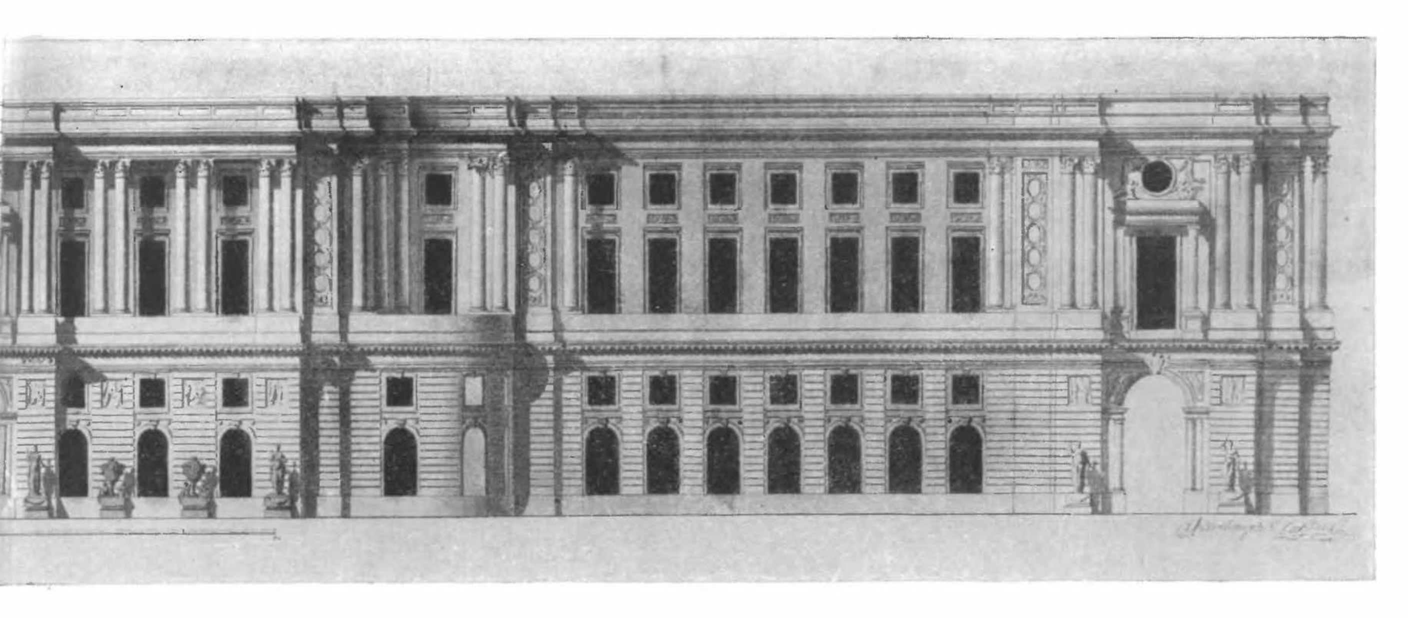


В. Баженов. Проект «Смольног

Музей Академи

После прекращения кремлевского строительства Екатерина II поручила Баженову сооружение увеселительных строений на Ходынском поле для празднования Кучук-Кайнарджийского мира[1]. Архитектору было дано очень мало времени для работы над проектом и его осуществлением. Может быть, именно этим объясняется несколько эклектичный облик отдельных павильонов. Задачей Баженова было придать разбросанным на большой площади временным деревянным постройкам, которые должны были символизировать взятые города и крепости, монументальный характер. Вся территория условно изображала Крымский и Таманский полуострова, отошедшие к России по мирному договору. Одни павильоны были сделаны в восточном духе, другие имели классические формы и были богато украшены скульптурой и лепными арматурами из военных трофеев, третьи напоминали башни Московского Кремля (*стр. 106*). Были здесь, наконец, постройки, в которых Баженов развивал свои поиски нового стиля с использованием русских национальных мотивов.

[1] В годы проектирования Кремлевского дворца Баженов был чрезвычайно популярен как архитектор и завален заказами. Среди работ, которыми он в то время занимался, следует упомянуть участие в проектировании Воспитательного дома,— 1771—1772 годы (см.: А. Петров. Указ. соч., стр. 65—66); сооружение шести деревянных кладбищенских церквей — 1772 год (см.: Н. Розанов. О московских городских кладбищах. М., 1868, стр. 5); проект «серебряного ковчега для хранения в сенате писанного ея императорским величеством наказа» — 1772 год (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 26, 1770 г., л. 62); проекты балдахинов к ракам митрополитов — 1773 год; проект подмосковной усадьбы П. И. Панина, Михалкова — 1773 год; четыре триумфальных арки — 1774—1775 годы. Не все построенное и спроектированное в это время Баженовым было равноценно; например, проекты балдахинов к ракам митрополитов относятся к числу наиболее слабых его произведений. Следует учесть также, что осуществление в натуре перечисленных работ производилось его помощниками, которые часто искажали замысел зодчего. Это обстоятельство сильно запутало вопрос об авторстве Баженова во многих постройках.



института». Начало 1770-х годов.

художеств СССР.

В этом стиле впоследствии стали строиться усадьбы вельмож в Подмосковье и далекой провинции. Но самым замечательным, неповторимым и своеобразным из них надо признать Царицыно. Этот ансамбль явился как бы итогом первых опытов Баженова в развитии традиций древнерусского зодчества.

В 1775 году Екатерина II купила у князя С. Кантемира усадьбу и село «Черная грязь», переименовала их в Царицыно и возложила на Баженова составление проекта загородной резиденции, рассчитанной на длительное пребывание царской семьи и ее свиты. К концу того же года проект был готов и конфирмован императрицей. С весны 1776 года в Царицыне начались строительные работы.

В основу планировки Царицына Баженов положил традиционное раздельное расположение дворцовых зданий, соединявшихся в единую группу переходами и галереями. В Царицыне (*стр. 107*) было выстроено несколько таких корпусов: совершенно одинаковые по плану и архитектурной обработке дворцы для Екатерины II и для Павла, небольшой уединенный дворец императрицы, дворец для ее приемов и торжеств. Особые здания предназначались для придворной свиты. Всякого рода службы и чисто хозяйственные постройки предполагалось вынести на прилегающий участок за оврагом.

Царицынский ансамбль расположен на высоком клинообразном холме между запруженными речками Городенькой, Язвенкой и глубоким оврагом. Его постройки образуют как бы замкнутый треугольник, обращенный основанием к главному въезду, а вершиной в глубь участка. Пространственное восприятие всего комплекса рассчитано со стороны главной подъездной аллеи от Коломенского, примерно так, как это изображено на первоначальном панорамном рисунке



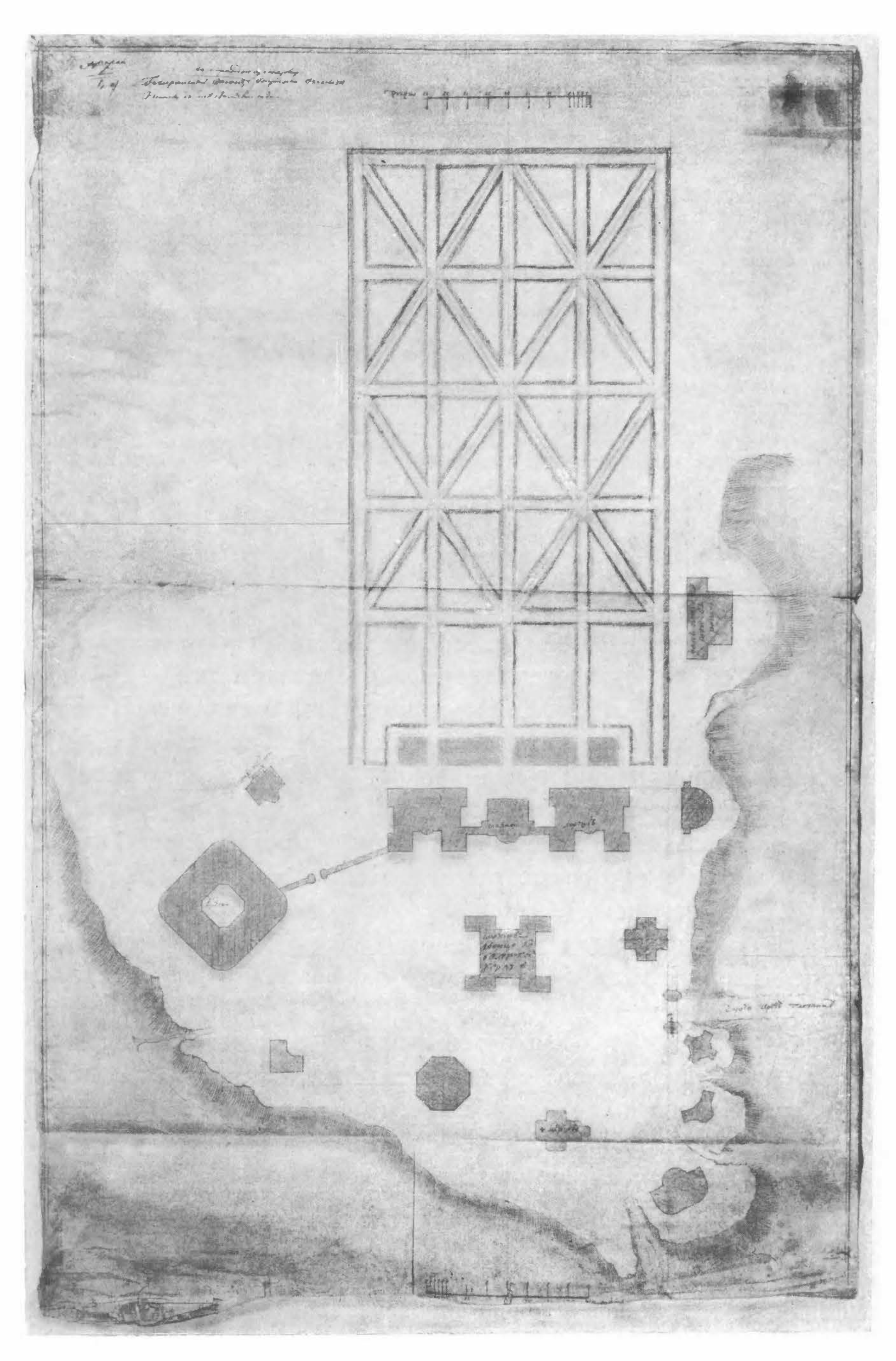
В. Баженов. Увеселительные строения на Ходынском поле.
Вид с северной стороны. 1774 год.
Рисунок М. Ф. Казакова.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

Баженова (*стр. 108—109*)[1]. На бровке холма была построена первая линия небольших зданий. В нее входили (слева направо): мост через овраг, третий кавалерский корпус, шестигранный и крестообразный павильоны (разобраны), фигурный мост, служивший как бы воротами парадного въезда, Малый (или интимный) дворец, Оперный дом, или дворец для приемов и торжеств. Замыкалась она небольшой изящной триумфальной аркой, ведущей в парк. Все эти строения располагались вдоль прямой аллеи, так называемой «Утренней дорожки», с большими пространственными разрывами. Перпендикулярно к «Утренней дорожке» размещались дворцы Екатерины и Павла, образовавшие правую сторону треугольника. Левая сторона его состояла из ранее выстроенной церкви, Второго (восьмигранного) и Первого кавалерских корпусов.

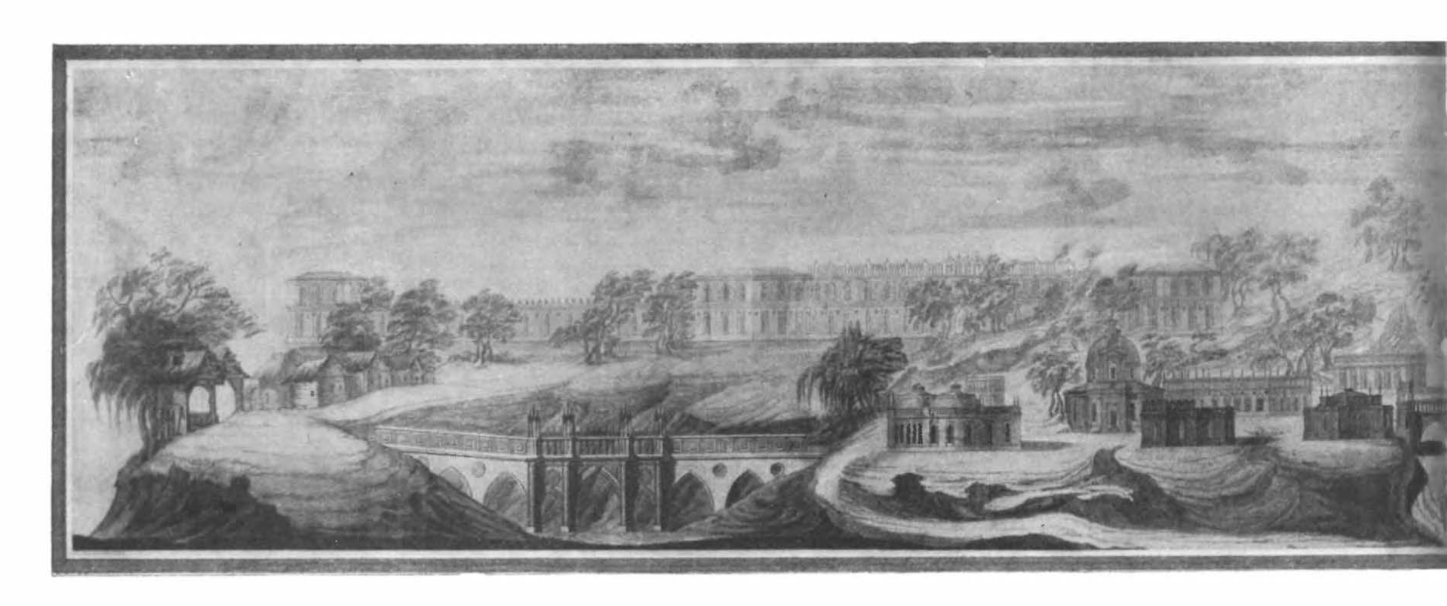
Обе стороны треугольника замыкались в Кухонном корпусе, поставленном в глубине участка. В центре обширного двора, на продолжении оси между дворцами

[1] Хранится в Музее Академии строительства и архитектуры СССР. Впервые был опубликован в кн.: В. Згура. Старые русские архитекторы. М., 1923, вклейка перед стр. 3.



В. Баженов. Генеральный план ансамбля Царицына. 1780 год.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.



В. Баженов. Панорама
Музей Академии строи

Екатерины и Павла, был возведен большой кавалерский корпус («о двух жильях»), а в правом углу — Камер-юнгферский павильон. В промежутке между указанными дворцами вначале намечалось соорудить здание Малой оранжереи. Но в 1780 году, когда дворцовые здания в значительной части были уже сооружены, Баженов (в связи с увеличением императорской семьи) предложил Екатерине построить между ними, вместо оранжереи, третий корпус дворца для наследников Павла и соединить их все переходами в единый комплекс. Предложение было одобрено, и в 1781 году началось его осуществление. Башню для часов, которую раньше предполагалось строить между кухонным корпусом и управительским домом, Баженов теперь запроектировал на «Поповой горе» (около моста через овраг), а упомянутые здания соединял красивой оградой с великолепной триумфальной аркой.

Таким образом, окончательная объемно-пространственная композиция Царицына складывалась постепенно в процессе строительства. Она представляет собою ансамбль из отдельных живописно расположенных среди парка павильонов и корпусов. Такой прием подчеркивает загородный, «сельский» характер царской резиденции. Отсюда становится понятным стремление Баженова найти новые формы убранства и планировки, которые были бы тесно связаны с русскими архитектурно-художественными традициями и природой.

Влюбленный в русскую архитектуру, всегда увлекавшийся образами русского народного зодчества, Баженов глубоко творчески воспринимал его традиции.

Дворцы Екатерины, Павла, его наследников и большой кавалерский корпус, составлявшие композиционный центр всего комплекса, были расставлены мастером строго симметрично. Эта симметрия не распространялась на размещение



ансамбля Царицына. 1776 год.

тельства и архитектуры СССР

остальных павильонов, сделанное в зависимости от рельефа местности. Здесь как бы сочетались приемы планировки древнерусских ансамблей с приемами классической архитектуры. Аналогичное сочетание наблюдается и в построении планов зданий и их архитектурном убранстве. Симметрия, центричность композиции, купольное покрытие главных залов, анфиладное расположение внутренних помещений, круглые и овальные комнаты, триумфальные арки, ордерное построение стены, четкое деление на этажи, равновесие масс — все это композиционные приемы классицизма (*стр. 107, 108—109, 110, 111*).

Наряду с отмеченным использованием ордерной системы, в наружном убранстве видны и приемы, характерные для русского зодчества конца XVII века. Таково сочетание красных кирпичных стен с белокаменными архитектурными деталями, применение традиционных удлиненных колонок, бочкообразных фронтонов, сводчатых перекрытий и т. п. Вместе с тем, Баженов использовал и некоторые элементы псевдоготики (например, стрельчатую арку), часто применявшиеся в усадебных и парковых постройках того времени. Контрастное сопоставление всех этих приемов придает царицынским постройкам необычайную выразительность. Однако в них нет дворцового величия и торжественности, свойственных, например, Царскому селу или Петергофу. Нет в них и пышной, изысканной роскоши во внутренней отделке интерьеров, которую предполагалось ограничить орнаментальной росписью. Зато широкие и высокие оконные проемы, усиливающие связь этих построек с окружающей природой, делают их очень уютными и интимными. Снаружи эти здания, даже теперь, когда они сильно пострадали от времени, подкупают своей приветливостью и жизнерадостностью. Это была художественная выдумка, изобретательность,



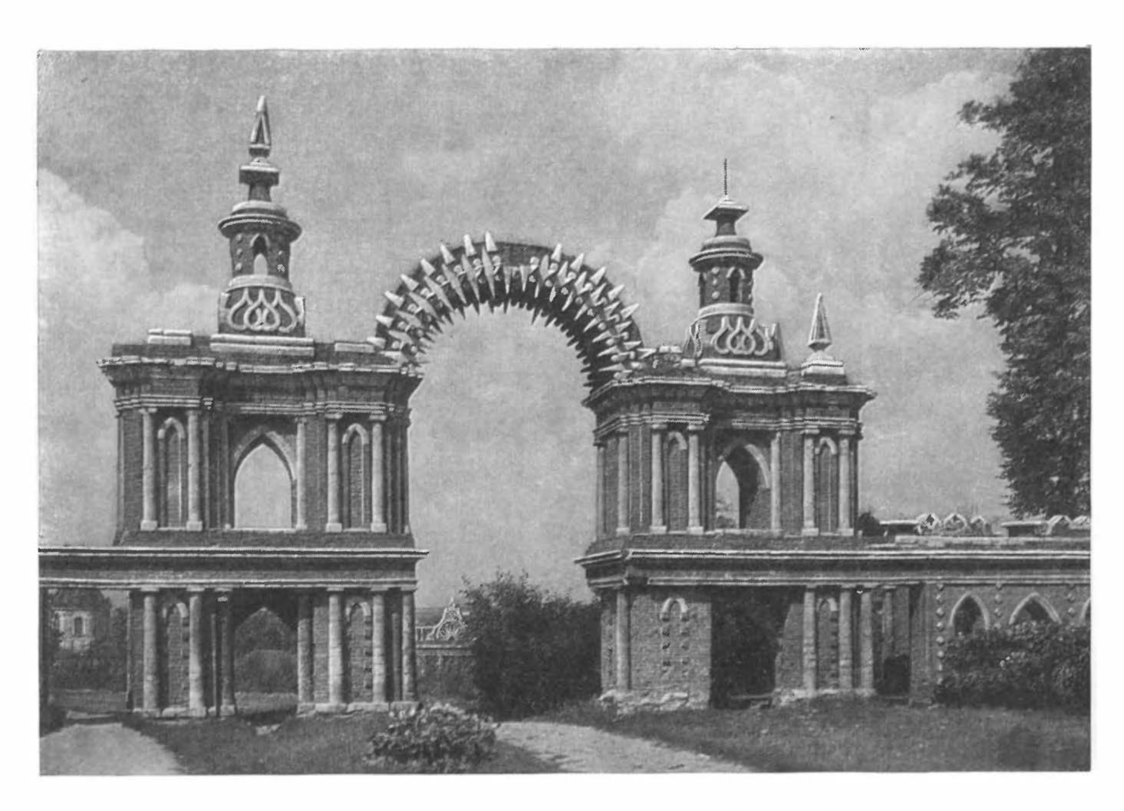
В. Баженов. Фигурный мост в Царицыне. 1776—1778 годы.

явившаяся результатом глубокого творческого восприятия архитектурного наследия прошлого. Оригинальность замысла заключалась не только в новизне архитектурных приемов, в свободном расположении всех строений среди природы, в создании многоплановой композиции, но и в общем устройстве загородной царской резиденции, развивавшем древнерусские традиции палатного типа дворца.

В 1785 году, когда почти все сооружения были готовы, Царицыно посетила Екатерина. При осмотре она не только не выказала восторга, но многое ей и вовсе не понравилось. Вначале она приказала сделать лишь «поправки» в расположении комнат, но затем последовало категорическое распоряжение о полном сносе дворца и нескольких павильонов. Были разобраны до основания: дворцы Екатерины, Павла и его детей, большой кавалерский и Камер-юнгферский павильоны внутри двора, два павильона у Фигурного моста и павильон между кухонным корпусом и дворцом Павла.

Хотя у нас и нет точных данных, объясняющих причину сноса выстроенных зданий по повелению Екатерины, тем не менее об этой причине можно с достоверностью судить по новому дворцу, выстроенному М. Ф. Казаковым[1].

[1] См. стр. 141—142.

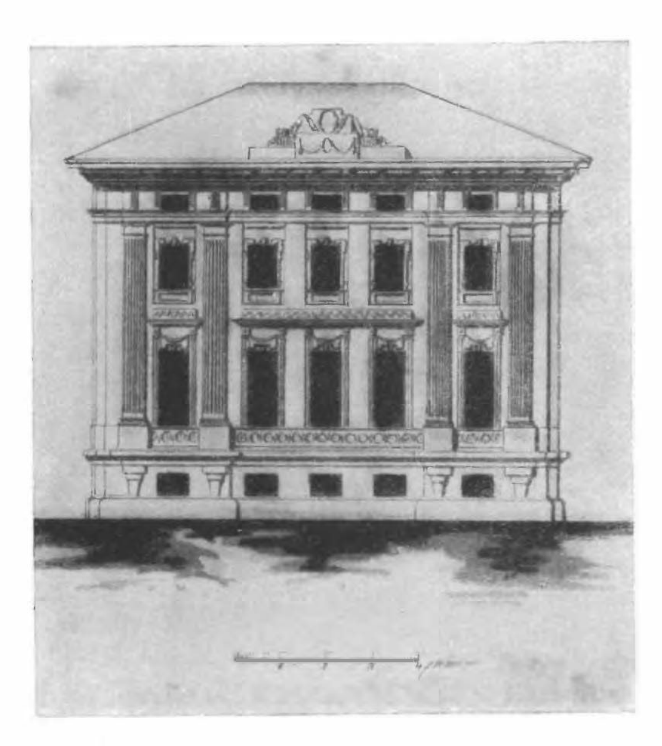


В. Баженов. Хлебные ворота в Царицыне. 1784—1785 годы.

Прежде всего Екатерину не удовлетворяла организация подъезда к ее дворцу. Так, проезжая арку Фигурного моста, посетитель оказывался возле строений. Дорога здесь шла не по прямой линии, а, поднимаясь в гору, постепенно скруглялась вправо и поэтому была ориентирована не на одно какое-либо здание, а последовательно то на одно, то на другое, по мере продвижения в глубь участка. Этому способствовало и то обстоятельство, что дорога начиналась в глубокой выемке холма с высокими откосами, закрывавшими вид на ряд зданий. Но по мере подъема к вершине холма перед взором открывалась живописная картина царицынских строений. Однако подъезд ко дворцу императрицы в момент ее посещения еще не был организован, и, чтобы попасть к нему, надо было проделать сложный путь с почти полным поворотом вокруг большого кавалерского корпуса. Эта запутанность движения могла явиться основной причиной сноса павильонов, находившихся вблизи дворцов.

По распоряжению Екатерины II строительные работы в Царицыне продолжал М. Ф. Казаков. Однако к своим намерениям построить подмосковную резиденцию Екатерина теперь охладела. Средства на сооружение нового дворца стали поступать в ничтожных размерах, а к моменту смерти императрицы строительство Царицынского дворца прекратилось вовсе.

В настоящее время многие здания Царицына сильно разрушены и утратили внутреннюю планировку, но частично сохранившиеся наружные стены отдельных



В. Баженов. Дом Л. И. Долгова в Москве. 1770 год. Чертеж из альбома «партикулярных строений» № 5 М. Ф. Казакова.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

павильонов, мост, галлерея с триумфальной аркой и живописный парк с прудами все еще представляют исключительную художественную ценность.

Из построенных Баженовым жилых домов первый, о котором сохранились точные сведения, датируется 1770-м годом. Это — дом № 18 на 1-й Мещанской улице (ныне проспект Мира), «именитого гражданина Луки Ивановича Долгова», (*стр. 112*)[1]. Цокольный и средний этажи сохранились полностью до наших дней, верхний был сломан в 1838 году[2]. Но и уцелевшие два нижних этажа дают понятие о характере жилой архитектуры Баженова первых лет его деятельности в Москве[3].

В своем первоначальном виде дом Долгова, только что законченный постройкой, должен был производить большое впечатление на москвичей. В здании отразились две особенности, характерные для всего творчества великого зодчего: исключительная любовь к крупным масштабам и полный отказ от чисто фасадной архитектуры с решительным переходом к объемным композициям.

Посетитель дома Долгова, поднимающийся по лестнице из цокольного этажа в бельэтаж, невольно останавливается в изумлении перед внушительными объемами его внутренних помещений, неожиданными для внешнего вида постройки. Взамен обычной для зданий богатых людей пышной декоративной обработки стен, все помыслы строителя были направлены на выявление пространства и на взаимоотношение его отдельных частей. Эта страсть к крупным формам даже в применении к зданиям небольшого размера сопутствовала Баженову в течение всей его жизни, становясь своего рода приметой его руки. Не мудрено, что уже по одному этому признаку иногда удавалось угадывать в некоторых постройках участие в какой-то мере этого мастера.

[1] И. Снегирев. Памятники московской древности, тетр. 1. М., 1841 г., стр. CXI.

[2] И. Грабарь. В поисках неизвестных построек В. И. Баженова.— В кн., «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951, стр. 58; Н. Крашенинникова. К вопросу об атрибуции бывшего дома Долгова на 1-й Мещанской ул.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 86—93.

[3] Она столь мало отвечала существовавшим в 1920-х годах представлениям о баженовской архитектуре, что исследователи в то время не считали возможным приписывать дом Долгова великому мастеру (ср.: В. Згура. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1929, стр. 154—156).

В архитектуре дома Долгова мы встречаем немало черт, которые вскоре появились в ряде баженовских произведений — как вполне достоверных, так и могущих быть ему приписанными. К ним относятся дома: гетмана К. Г. Разумовского на Воздвиженке во дворе дома № 6 (ныне улица Калинина, здание Кремлевской поликлиники), Н. И. Новикова в Малом Знаменском пер. (ныне улица Маркса и Энгельса), Прозоровского на Полянке[1], собственноручный проект Баженова раки князя Михаила Черниговского в Архангельском соборе, церкви в Троицком-Кайнарджи и в Пехре-Яковлевском под Москвой, а также московские церкви Лазаревского кладбища и Всех скорбящих на Большой Ордынке. Даже беглое ознакомление с этими памятниками выдает их поразительную архитектурную близость, подробный же анализ говорит если не о единой авторской руке, то о решающем участии в проектировании и строительстве одного лица.

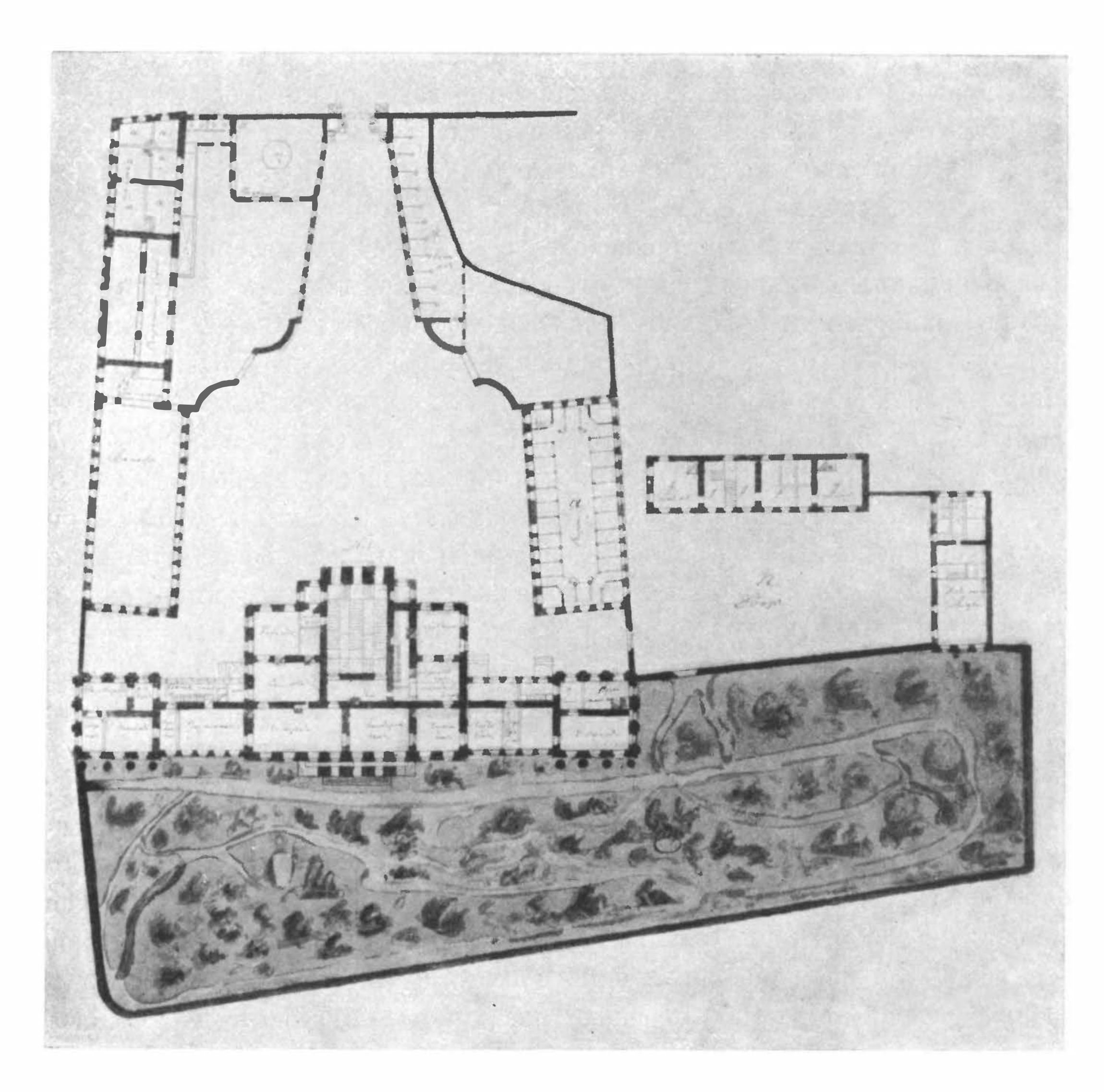
Черты сходства перечисленных памятников не ограничиваются общностью одного только декоративного убранства, но проявляются и в плановом и в объемном построении, а также в таких технических приемах, как кирпичная кладка или теска камня. Исходя из глубокого убеждения, что в архитектуре все решается гармоническим сочетанием объемных масс, а не фасадами, Баженов предпочитал возводить свои городские сооружения на перекрестках улиц или на берегу реки, чтобы они могли быть обозреваемы со всех сторон.

Изучая те пути, которые на протяжении десятилетий в логической последовательности вели Баженова к основам его архитектурной системы, мы устанавливаем и в декоративной обработке его построек несколько излюбленных, не раз повторяющихся мотивов, определяющих его почерк. К ним относится очаровательная, сугубо индивидуальная трактовка мотива двух переплетающихся гирлянд, встречающаяся на фризе одного из залов модели Кремлевского дворца, на главном фасаде дома Разумовского, на доме Гендрикова на Садово-Спасской (№ 1), на павильоне «Эрмитаж» в Кускове, близ Москвы. Другой столь же часто встречающийся у Баженова мотив растительного набегающего орнамента используется им то в виде длинных поясов, как в проекте раки Михаила Черниговского и на домах Разумовского и Прозоровского, то в укороченном виде, из нескольких лепестков, как на доме Пашкова и церкви в Пехре-Яковлевском.

Не останавливаясь подробно на всех упомянутых московских постройках, приписываемых с большей или меньшей достоверностью Баженову, перейдем к самой главной и прекраснейшей среди них, той несравненной жемчужине, которую современники и их потомки безоговорочно приписывают руке Баженова — к дому Пашкова на Моховой, ныне — старому зданию Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (*стр. 114 и вклейка*)[2].

[1] Бывший № 1; не существует.

[2] Так, например, один из младших современников Баженова, князь Н. Б. Юсупов (в 1820-х годах — начальник Экспедиции Кремлевского строения) в письме 1827 года к П. М. Волконскому упоминает «Пашкова дом на Моховой улице с бельведером, строенный архитектором Баженовым» (см.: З. Крылова. Новое подтверждение авторства В. И. Баженова в создании бывш. дома Пашкова (ныне Гос. библиотека имени Ленина).— «Архитектура СССР», 1955, № 10, стр. 47—48).



В. Баженов. Генеральный план дома П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1787 годы. Чертеж первой половины XIX века.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

В этом произведении, как в фокусе, собраны все черты, связанные в нашем представлении с баженовским стилем, высшим достижением которого является это замечательное создание. Здесь все достойно изумления — идеальное построение генерального плана и плана дома, совершенство самого архитектурного образа и изобретательность в его убранстве.

Дом лейб-гвардии капитана-поручика П. Е. Пашкова начал строиться в 1784 году на холмистой территории, возвышавшейся над перекрестком Моховой улицы и Знаменки. Строители выровняли ее поверхность, соорудили опорную стену по Знаменке и на образовавшейся строительной площадке воздвигнули сказочное палаццо, обращенное своим главным фасадом к Кремлю.



В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1787 годы.

Композиция Пашкова дома выполнена в излюбленном Баженовым трехчастном делении с расположением масс по линии, восходящей к центру. В ее основе лежит усадебная схема, слагающаяся из центральной, парадной части здания, двух флигелей и галлерей между ними. Своеобразие композиции сказалось в ее ярусности, в масштабных соотношениях между огромным главным домом и небольшими флигелями, в четком членении здания на несущую цокольную и парадную, убранную колоннами и статуями, двухэтажную части, в трактовке галлерей как продолжения цоколя главного корпуса, но с учащенным ритмом арочных проемов, в более интимных пропорциях портиков флигелей, в венчании сооружения довольно значительным по размерам круглым бельведером[1] и во многом другом.

Внутренние помещения образуют по главному фасаду, выходящему на Моховую, длинную анфиладу парадных залов. План дома построен мастерски. Он основан на модуле (диагональ центральной комнаты главного корпуса), определяющем пропорцию каждой комнаты бельэтажа и взятом в кратных отношениях по длине, ширине либо диагоналям.

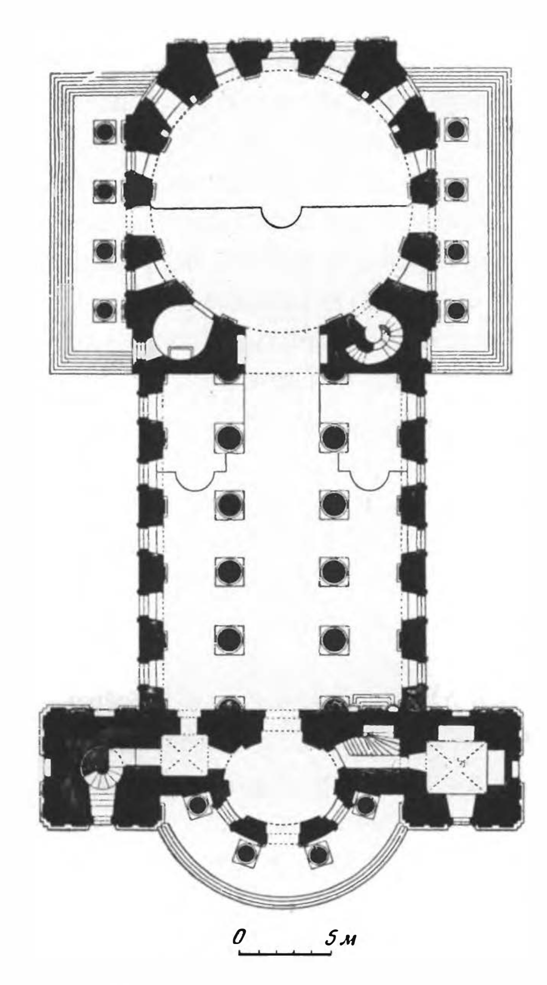
Позади дома по Ваганьковскому переулку расположен парадный двор, отделенный от хозяйственных дворов оригинально очерченной оградой. Подъезд к дому, обрамленный воронкообразным в плане участком двора, постепенно раскрывает задний фасад здания, скомпонованный аналогично переднему, и дает возможность посетителю ознакомиться с ним с различных точек зрения. Въезд во двор отмечен великолепными воротами — волшебной игрушкой, построенной на сочетании разнообразных форм. Сдвоенные ионические колонны с подвесками к капителям, небольшие тосканские колонны, поддерживающие арку, высокий аттик с волютами и гирлянды из лавровых листьев придают этому маленькому, по сравнению со всем зданием, архитектурному сооружению необычайную пластичность и изящество. Одним из упомянутых мотивов — гирляндами — Баженов пользовался в декоративном убранстве очень охотно, пуская его в ход в самых различных местах и комбинациях.

Применение в архитектуре здания подобных изощренных методов, выработанных многовековой теорией и практикой зодчества античного мира и Возрождения, дало в результате такое совершенное творение, каким является Пашков дом.

Как уже упоминалось, мы все еще не располагаем вполне достоверными данными, на основе которых можно было бы безоговорочно приписать Баженову ряд построек, условно относимых к его школе. Нам неизвестны, в частности, сооружения, выстроенные им после Царицына и продолжающие ту же линию развития его творчества. Здания круглого конного двора в усадьбах сел Красного[2]

[1] Первоначальный бельведер, некогда венчавший Пашков дом, сгорел в 1812 году. Современный бельведер был заново выстроен в 1830-х годах архитектором А. И. Мельниковым, сильно исказившим его облик, известный нам по рисункам Антинга и Делабарта.

[2] Село Красное Михайловского района Рязанской обл. находится в 10 км к востоку от гор. Михайлова.



В. Баженов. План церкви села Баловнева. 1790—1799 годы.
Обмер Г. И. Гунькина.

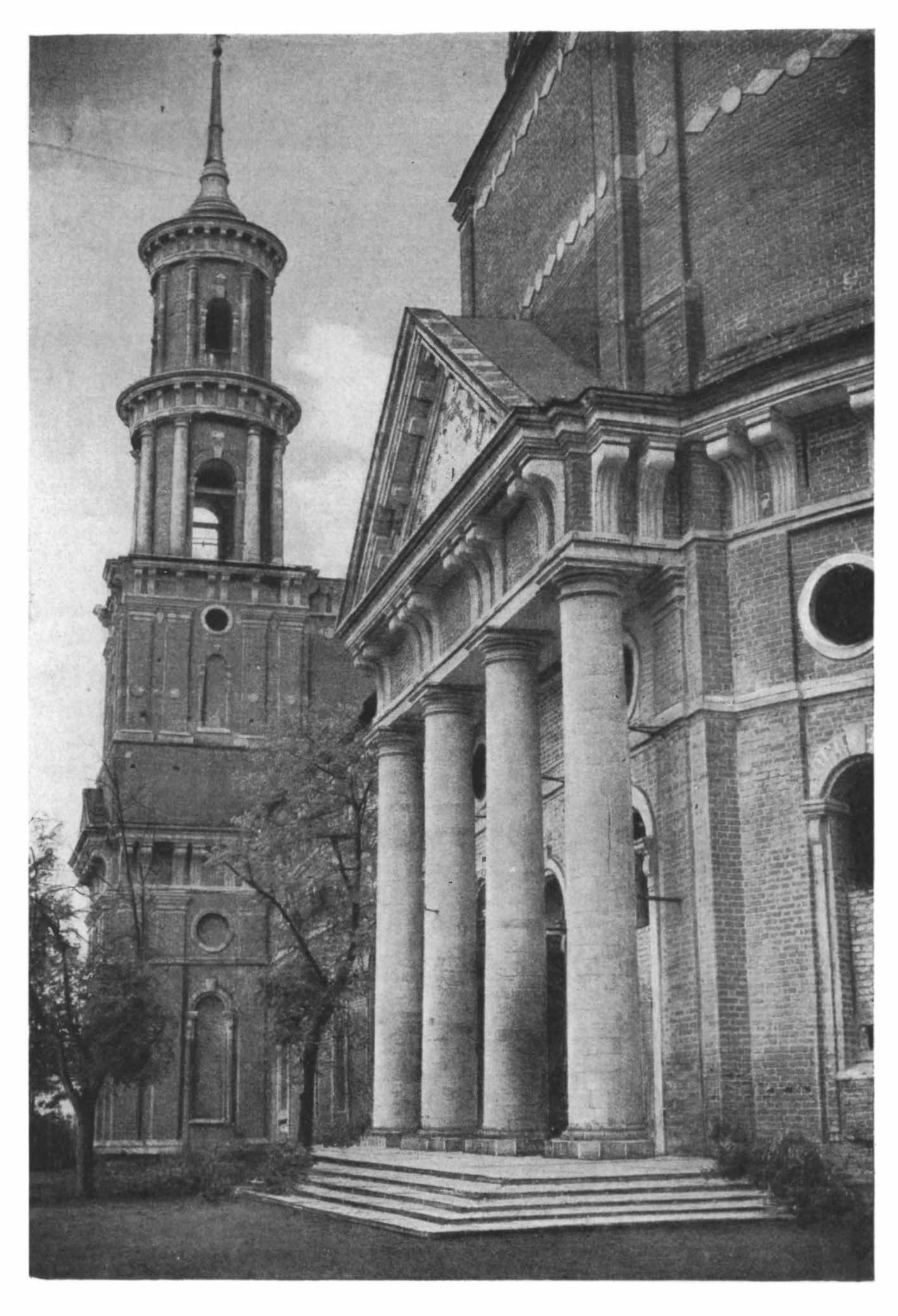
и Марьинки (Бутурлиных)[1], приписываемые Баженову, относятся ко времени царицынских; они имеют тот же характерный стиль и по существу ничего принципиально нового в его творчество не вносят.

Только в постройках усадьбы села Баловнева[2] можно видеть дальнейшее развитие характерных приемов обработки, примененных в Царицыне и Знаменке. Устройство усадьбы относится к началу 80-х годов XVIII века, к моменту выхода из армии в отставку ее владельца, М. В. Муромцева. В настоящее время от построек сохранились только церковь (1790—1799; *стр. 116, 117*), ворота и частично планировка парка с системой каскадных прудов, но и они дают хорошее представление о новом этапе творчества Баженова.

В архитектуре церкви применена совмещенная композиция центрического храма прямоугольной трапезной и пристроенными с западной стороны двумя колокольнями. Трапезная разделена двумя рядами мощных колонн на три продольных нефа. В боковых нефах устроены приделы. Входы в храм отмечены четырехколонными белокаменными портиками, к которым ведут широкие открытые лестницы. Композиция церкви родственна двухколокольным храмам, приписываемым Баженову: в Быкове, Пехре-Яковлевском, Троицком-Кайнарджи, на Лазаревском кладбище. Эффектно скомпонован западный фасад с четырехъярусными колокольнями, объединенными двухэтажным притвором. Колокольни примечательны двумя ротондочками, поставленными одна на другую, покоящимися на квадратном двухэтажном основании и увенчанными белокаменными шпилевидными главками. Своеобразное впечатление производит высокая круглая часть храма, завершенная стрельчатым низко посаженным на барабан куполом. Оригинальная, почти скульптурная компоновка масс заставляет вспомнить постройки Царицына и Знаменки. Но в Баловневе

[1] Село Марьинка Бронницкого района Московской обл. находится в 25 км от гор. Бронниц.

[2] Село Баловнево Данковского района Липецкой обл. расположено в 4 км от гор. Данкова. Указание на принадлежность построек Баловнева творчеству Баженова мы встречаем в примечаниях П. Бартенева к письмам А. Я. Булгакова: «Прекрасное поместье с великолепным домом (постройка славного Баженова) и церковью (итальянского зодчества)...» («Русский архив», 1902, № 3, стр. 536).



В. Баженов. Церковь села Баловнева. 1790—1799 годы.

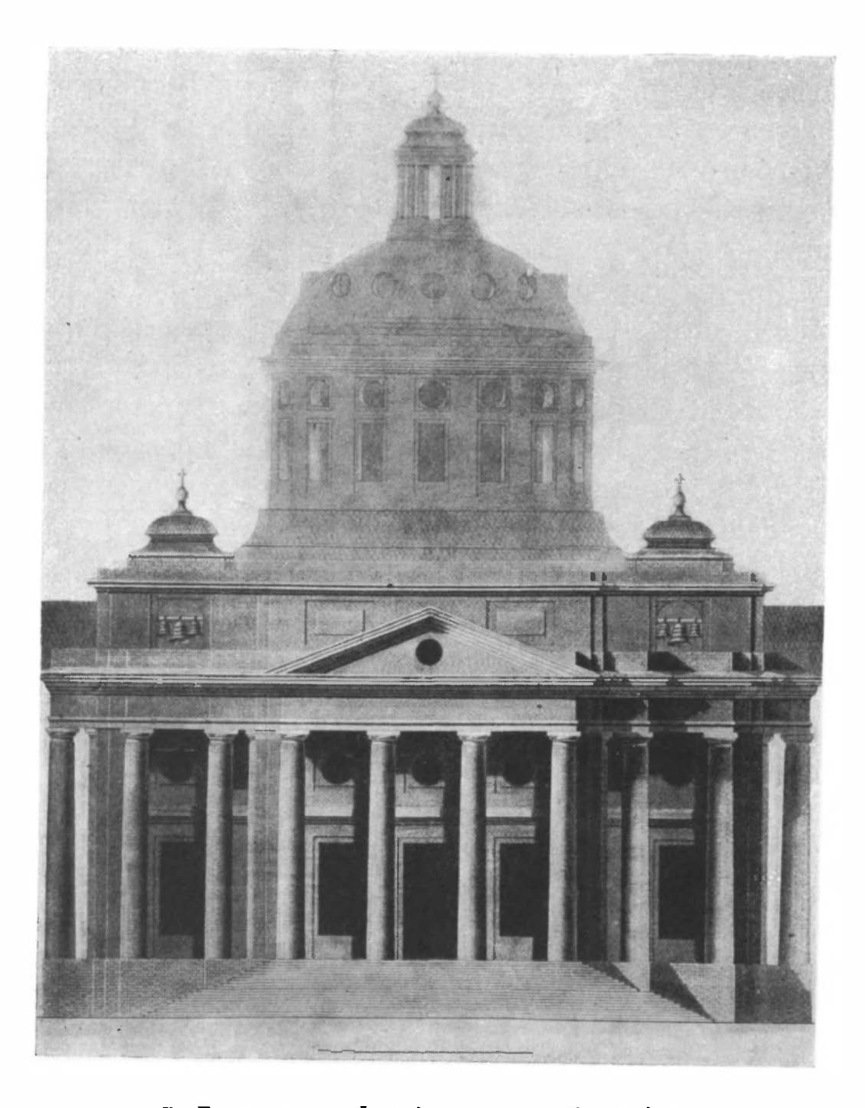
Баженов не применяет разностильных деталей, чем достигается однородность убранства. Почти исчезли древнерусские элементы убора, зато есть какое-то стилевое обобщение ранее изобретенных им форм.

Отказавшись от таких резких и характерных деталей, принятых им в других постройках, как стрельчатая арка, кокошники, бочкообразные фронтоны, шатровые завершения, тонкие колонки, Баженов сохраняет ту же свободу трактовки классических форм, обнаженность строительных материалов, контрастность их обработки, пластичность и т. п. В церкви Баловнева замечаются смелые отступления от общепринятых норм как в применении ордерных композиций, так и в построении масс. Например, соотношения частей в построении тоскано-дорического ордера, использованного во всех ярусах колоколен и церкви, всюду различны: то пилястры сильно укорочены (в верхнем ярусе церкви и втором ярусе колоколен), то, наоборот, удлинены (в нижних ярусах), то они расставлены редко, то слишком часто.

По мере развития своих художественных принципов Баженов все меньше и меньше уделял внимание белокаменному наряду зданий, особенно в духе прошлого века. Из белого камня он выполнял главным образом основные элементы ордера (колонны, базы, капители, архитравы и карнизы). Но в церкви Баловнева все же есть чисто декоративный белокаменный геометрический орнамент, состоящий из сочетания круга, ромба и равносторонних треугольников. Как ожерелье, охватывает он верхние ярусы здания и оттеняет кирпичные стены. Зато в проекте Павловской больницы (1784) и в проекте церкви лейбгвардии Семеновского полка (1797; *стр. 119*) Баженов вовсе отказался от украшения кирпичных стен каким-либо орнаментом, чем достиг определенного лаконизма в их обработке.

До нас дошло пять вариантов проекта Павловской больницы. Здание предполагалось выстроить в два этажа на высоком белокаменном цоколе. Стены фасадов оставлены кирпичными, неоштукатуренными и без каких-либо украшений. Только белокаменные колонны, антаблемент и карнизный пояс четко вырисовываются на фоне красных стен, несколько смягчая их суровость. В этих проектах Баженов применил новые для него архитектурно-композиционные приемы в устройстве больничного здания. Новшеством здесь явилось то, что в середину здания был включен как бы самостоятельный центрический объем храма с высоким световым барабаном, увенчанным сферическим куполом. Занимающая главное место в композиции всего здания церковь имеет более сложную и богатую обработку, эффектно выделяя центр. Слева и справа к ней примыкают крылья, в которых располагаются больничные палаты. Эта композиция, впервые разработанная Баженовым для больничного сооружения, сыграла известную роль в творчестве других зодчих.

Катастрофа с Царицынским дворцом заставила Баженова понять, что его карьера придворного архитектора не удалась. Заказанные Екатериной II проекты грандиозных сооружений, в которые он вложил большие патриотические идеи,



В. Баженов. Фасад церкви лейб-гвардии Семеновского полка. 1797 год.

Музей Академии художеств СССР.

весь свой талант, знания и силы, получили с ее стороны только видимую поддержку, на самом же деле они остались неосуществленными. Здоровье Баженова было сильно подорвано, имущественные дела (в связи с притязаниями П. А. Демидова) основательно запутаны, и в 1786 году он, по собственной просьбе, уволился в отпуск на один год, продлив его потом до 1790 года. В этот период архитектор целиком переключился на выполнение проектов для частных лиц; кроме того, судя по поездкам Баженова к Павлу, он, вероятно, работал и по заказам последнего.

В 1792 году Баженову через посредство Павла представился случай поступить главным архитектором в Интендантскую экспедицию Адмиралтейской

коллегии. Одновременно с этим он стал архитектором «малого двора», выполняя по поручению цесаревича проекты для перепланировки Гатчины[1].

В 1795—1797 годах Баженов выстроил в Кронштадте сухарный завод с печами собственного изобретения, имевшими бо́льшую производительность, чем употреблявшиеся в это время в производстве, и два провиантских магазина[2].

Огромный интерес представляет выполненный зодчим в 1796 году проект перепланировки Галерной гавани в Петербурге. Баженов составил несколько вариантов генерального плана. Самым совершенным из них был шестой, который, как писал Баженов, если и не будет принят к строительству, то «однако желательно, чтобы он сохранился в Архиве; ибо, по мнению моему, он есть лутчий из всех моих прежде поданных планов»[3]. В этом проекте, так же как и в проекте Кремлевской перестройки, Баженов не ограничился реконструкцией самой Галерной гавани, но решал и сложные градостроительные вопросы.

От этого замечательного проекта пока обнаружена только пояснительная записка Баженова, дающая возможность представить проект лишь в самых общих чертах. Записка эта свидетельствует о постоянном стремлении зодчего не только ответить на вопросы сегодняшнего дня, но и предусмотреть те из них, которые могли бы возникнуть в будущем. Баженов всегда оперировал в своих замыслах не отдельным изолированным зданием, а целыми комплексами, в тесной связи со всем городом. В примечаниях к данному проекту он писал: «Есть ли бы из сего бассейна провесть канал — п. п. прямолинейно через Васильевской остров до большой Невы, тогда можно бы целое Адмиралтейство и Корабельное строение тут связать с Галерною гаванью; для будущего времени! Было бы оное не внутри города, однако близ его; въезд с моря в обе Нывы, принял бы тогда вид столько страшный, сколько величавый; он впечатлел бы в сердце приезжающих отменные ко Всероссийскому столичному граду Святого Петра уважение и почтение, каковых ныне кожевни и бойни придать ему не могут»[4]. Проект этот был отвергнут чиновниками адмиралтейства, которые дальше узковедомственных интересов ничего видеть не хотели.

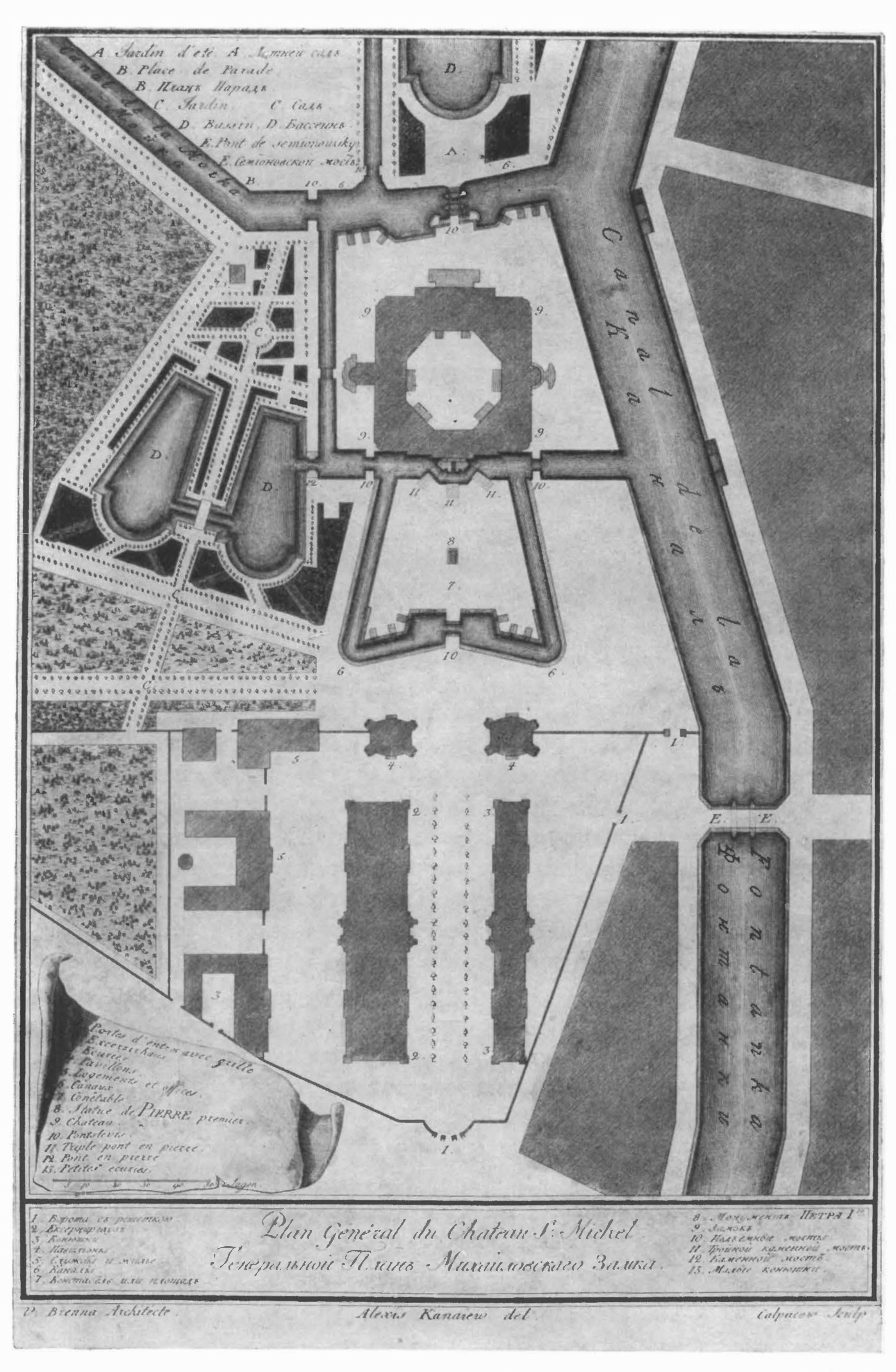
Живший все время в тревоге и неудовлетворенности, с недоверием относившийся к окружающим, Павел I, став императором, задумал соорудить себе некое подобие рыцарского замка. Еще будучи наследником, он мечтал построить его в Гатчине, но с приходом к власти решил возвести его в Петербурге.

[1] Л. Абрамов. Новые материалы о работах В. И. Баженова в Гатчине.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 78—85. Е. Болховитинов, первый биограф Баженова, приписывал ему строительство Гатчинского и Павловского дворцов, Инвалидного дома, Казанского собора, Михайловского замка и многих других петербургских зданий (Евгений, митрополит. Продолжение нового опыта Исторического словаря о российских писателях.—«Друг просвещения», 1805, ч. 2, стр. 144).

[2] А. Репников. Неизвестный проект В. И. Баженова для Кронштадта.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.— М., 1953, стр. 66—72. Приведенные Репниковым документы подтверждают правильность сведений Е. Болховитинова, отмечавшего, что архитектор построил «в Кронштадте лесные, провиантские и сухарные магазины с печами собственного изобретения» (Евгений, митрополит. Указ. соч., стр. 144—145).

[3] А. Петров. Указ. соч., стр. 80.

[4] Там же, стр. 81.



В. Баженов и В. Бренна. Генеральный план Михайловского замка. 1797—1800 годы.

Гравюра Колпакова.

Естественно, что с переменой места и новой обстановкой потребовалось внести в сделанные ранее чертежи существенные изменения. 28 ноября 1796 года последовал указ о финансировании этого строительства и составе главных лиц, причастных к нему[1]. Найденные в последнее время архивные документы и чертежи, относящиеся к ранним замыслам сооружения Гатчинского замка, дают нам право говорить, что выстроенное в Петербурге здание Михайловского, или Инженерного, замка явилось их последующим вариантом. Мы имеем в виду в первую очередь генеральный план Гатчины с новой планировкой конца XVIII века[2] и карандашный чертеж 1792 года, подписанный Баженовым и относящийся к первоначальному варианту бокового фасада замка[3]. В то же время конфирмованный проект, по которому велось строительство, до сих пор не обнаружен.

Изданный по указу Павла в 1801 году альбом гравированных чертежей Михайловского замка только фиксировал осуществленную архитектором В. Бренной постройку. Нет никакого сомнения в том, что Бренна ввел в проект большие изменения и дополнения, которые определить пока не представляется возможным. Но упомянутый указ Павла и чертеж фасада с достоверностью устанавливают, что именно Баженов был автором идеи ансамбля Михайловского замка. Это подтверждается и приемами архитектурно-композиционного построения всего комплекса, развивающими приемы, выработанные им в более ранних сооружениях.

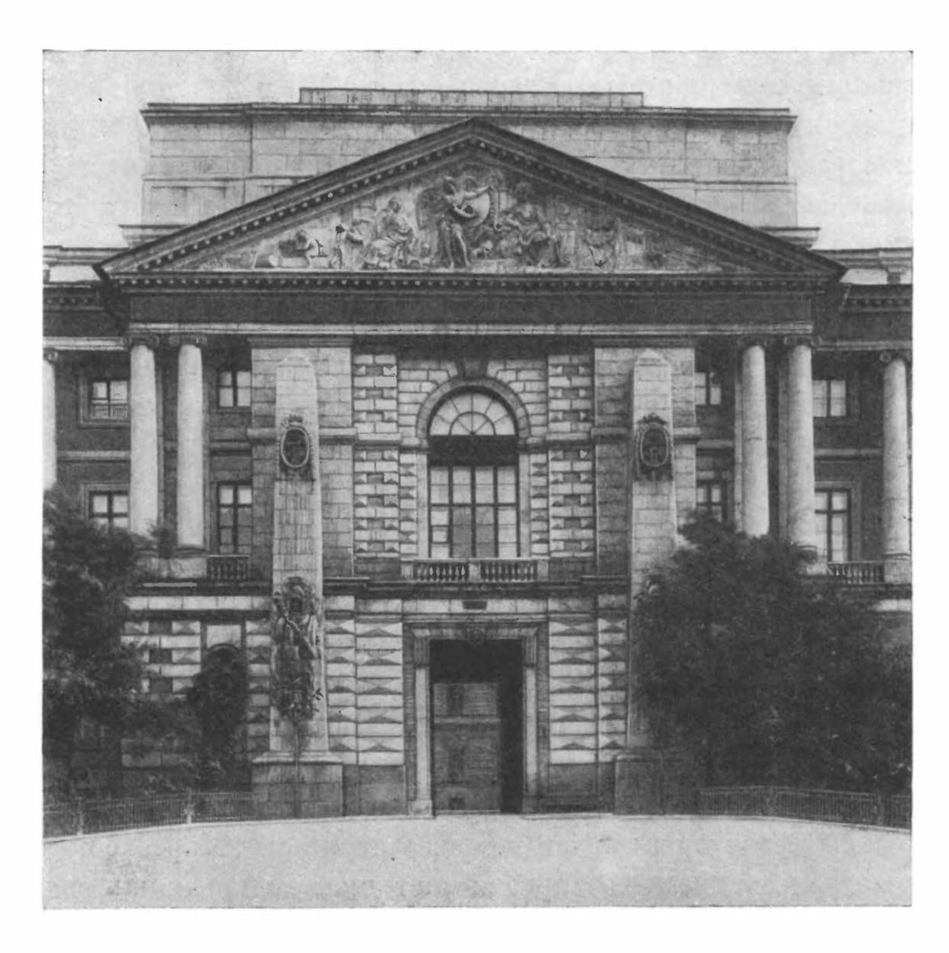
Для строительства Михайловского замка был отведен трапециевидный остров, омывавшийся Мойкой, Фонтанкой и вновь прорытыми каналами — Церковным и Воскресенским (*стр. 121*)[4]. Перед дворцом с южной стороны находилась открытая плацпарадная площадь. Берега рек и каналов были выложены огромными гранитными глыбами. Стены южного фасада дворца были поставлены на гранитный берег канала, благодаря чему здание с этой стороны как бы вырастало прямо из воды. С остальных сторон оставались свободные открытые участки острова; в северных углах его и в углах площади с южной стороны, на полубастионах, были размещены пушки. Сообщение с дворцом осуществлялось с южной, западной и северной сторон по подъемным мостам, у которых стояли караулы. По этому внешнему неприступному окружению дворец действительно напоминал замок рыцарских времен, но торжественно обработанные фасады, широкий подъезд и открытая площадь связывали его с городом. В плане дворец

[1] В указе говорилось: «При сем строении можете употребить коллежского советника Н. Пушкина и архитектора Соколова с надлежащим числом помощников и каменных мастеров; действительный же статский советник Баженов должен иметь наблюдение, чтобы строение производимо было с точностью по данному ему плану» (В. Снегирев. Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. М., 1950, стр. 217).

[2] Хранится в архиве музея-дворца Гатчины под № Г-33551. Опубликован в указ. соч. Л. Абрамова, стр. 79.

[3] Хранится в Музее истории Ленинграда. Впервые опубликован в статье: Н. Кожин. Проект Михайловского замка В. И. Баженова.— «Доклады и сообщения Филологического факультета МГУ», вып. 1. М., 1946, стр. 49—54.

[4] На этом месте до Михайловского замка стоял летний деревянный дворец Елизаветы.



В. Баженов и В. Бренна. Главный фасад Михайловского замка. 1797—1800 годы.

представляет собой квадрат (50×50 саженей) с раскрепованными и скругленными углами, с восьмигранным внутренним двором, въезд в который имеется только с южной стороны. К дворцу ведет проспект, обстроенный слева и справа одноэтажными зданиями манежа и конюшен. Этот проспект заканчивается двумя симметричными трехэтажными павильонами, отмечающими въезд на площадь. В плане они имеют крестообразную форму с четырьмя выступами по диагональным осям, напоминая этим планы некоторых павильонов Царицына.

Обрамленная каналами плацпарадная площадь по форме представляла собой правильную равнобокую трапецию, вытянутую по продольной оси и обращенную основанием к въезду. В центре площади в 1800 году была установлена конная статуя Петра I работы Карло Растрелли.

Дворец, поставленный на открытом месте, в полукилометровой перспективе воспринимается как монолит. При ближайшем рассмотрении его архитектурное убранство оказывается очень богатым. Большая протяженность фасадов и возможность их последовательного осмотра при обходе вокруг здания заставила зодчего скомпоновать их по-разному, особенно выявив центральную часть.

Различие в фасадах не мешает целостному восприятию объема дворца, достигаемому благодаря плавному переходу одного фасада в другой при помощи раскреповок и скругления углов. Главный, южный фасад (*стр.123*) строится на последовательном нарастании архитектурных масс к середине, их уплотнении и выдвижении из плоскости стены вперед. Гладкие стены в концах второго этажа получают по мере приближения к центру оформление из четырех редко поставленных ионических колонн. Затем следуют парные колонны, закрепляющие углы центрального выступа, увенчанного фронтоном и аттиком. Нагрузка последних воспринимается главным образом двумя пилонами с обелисками, украшенными военной арматурой и вензелем Павла. Образовавшаяся между пилонами ниша с полуциркульным застекленным проемом отделана бриллиантовым рустом, повторяющим обработку цоколя центрального выступа. Напряженность композиции главного фасада усиливается применением разноцветных мраморов.

Композиция северного фасада (со стороны Летнего сада) строится не менее эффектно, но на иных принципах. В южном фасаде архитектурная обработка стены осуществлена только раскреповками и приставными колоннами, с северной же стороны применена пластика больших масс, выступов и отступов. Это сделано поразительно просто, но величественно и красиво. Слева и справа от центра выступают два мощных ризалита, между которыми в нижнем этаже устроена лоджия из сдвоенных колонн розового мрамора, поддерживающих балкон; с него открывается прекрасный вид на Летний сад, Марсово поле, Фонтанку и Мойку. Из лоджии спускается широкая лестница. Над верхним карнизом средней части вырастает аттик, расчлененный и украшенный гермами и барельефами. Боковые фасады более скромны и сходны между собой.

Дворцовый комплекс Михайловского замка был задуман Баженовым уже на склоне лет, когда он был опытным и прославленным мастером. Очень хороша планировка всего ансамбля, весьма выразительны фасады дворца и павильонов.

Однако слишком монументальный характер сооружения, усиленный мрачной окраской стен, способствует тому, что при приближении к замку человек становится как бы меньше ростом, так его подавляет эта архитектура. Нельзя не заметить также перенасыщенности фасадов чисто декоративными элементами. Если в чертеже фасада Михайловского замка 1792 года и в более позднем проекте церкви лейб-гвардии Семеновского полка (1797), да и в ранних проектах и постройках Баженова наглядно прослеживается эволюция его творчества в сторону ясной четкости членения стены, то в выстроенном Михайловском замке, наоборот, виден как бы отход от нее.

Сравним баженовский вариант фасада с осуществленным фасадом Михайловского замка. В баженовском чертеже простая и ясная структура членений стены выявляет тектоническую основу сооружения: нижний, рустованный, этаж служит основанием для верхних, более легких и нарядных; колоннада вокруг полукружия церкви второго этажа и пилястровые портики боковых крыльев, обработанные рустованными камнями, хорошо чередуются с плоскими участками

стен. Не то оказалось в натуре. Здесь тектоническая основа архитектуры значительно спутана. Так, нижний и верхние этажи отличаются друг от друга не обработкой поверхности стен, а только наличниками окон. Колоннада вокруг полукружия построена в первом этаже (у Баженова она была во втором), и верхние массы непомерно тяжелы для нее; поэтому она сразу утратила художественный эффект и выразительность. Карнизы и наличники окон выполнены сухо. Все это, надо думать, результат деятельности Бренны.

Но еще более разительную картину выявляет сравнение павильонов с архитектурой замка. Они, как видно, мало подвергались искажению при возведении и сохранили не только принципы тектонического построения, но и всю пластику, весь характер баженовской архитектуры. Выполнение всех форм и деталей, их лепка, конструктивная ясность в композиции этажей и ордера очень близки к Баженову.

Следует отметить, что и внутренняя планировка замка чрезмерно усложнена. Очертания отдельных помещений несколько нарочиты, несмотря на их мастерскую компоновку. Думается, что такая планировка могла быть вызвана вмешательством Павла в проектирование дворца.

Баженов, сильно болевший последние годы своей жизни, не имел возможности уделять должное внимание строительству Михайловского замка, который был закончен уже после его смерти, последовавшей в 1799 году. Между тем Павел торопил со строительством, постоянно вмешивался и даже предлагал по своим рисункам выполнить убранство некоторых залов. В. Бренна, искусный царедворец, конечно раболепно исполнил все желания императора, да и сам, вероятно, менял по своему вкусу кое-что в обработке фасадов.

Наряду с архитектурой, Баженов уделял большое внимание рисованию и живописи. Дошедшие до нас образцы его графических работ свидетельствуют о том, что увлечение Баженова рисованием отнюдь не вызывалось обычным в практике архитекторов поверхностным любительством, а было направлено на освоение профессиональных приемов и основ рисунка.

Эскиз Баженова, данный им художнику И. Некрасову для написания по нему группового портрета всей баженовской семьи,— всего лишь беглый набросок. Но сколько в нем жизненной правды и пластического чувства, как выразительно передано движение жены зодчего, Аграфены Лукиничны, с ее превосходно намеченным поворотом головы, как характерны позы и фигуры остальных действующих лиц этой веселой шутливой сцены. Сравнивая этот мимолетный набросок с неудачной и грубой картиной, написанной Некрасовым, убеждаешься, какой живописной смелостью и верностью глаза обладал Баженов, когда брался за рисование. Его графический стиль отличался большой свободой и тем очарованием, которым полны и его лучшие проектные чертежи[1].

О том, насколько Баженов был известен среди современников в качестве художника, можно судить по заказам, которые он иногда получал. Так, например

[1] О Баженове-рисовальщике см. также в главе «Рисунок и гравюра».

в 1783—1785 годах по его эскизам и под его наблюдением художник А. И. Кла-удо делал росписи в соборе Донского монастыря, не дошедшие, к сожалению, до нашего времени[1].

Велик был вклад Баженова в развитие русской теоретической архитектурной мысли. Свои взгляды на архитектуру Баженов изложил в ряде документов, связанных со строительством Кремлевского дворца. Баженов очень высоко ставил античное зодчество, придавая ему огромное значение в формировании русской архитектуры. Он считал, что русская архитектурная классика должна творчески осваивать это наследие на основе его глубокого изучения, а не через современную ему французскую архитектуру. Признавая общечеловеческую ценность античного зодчества, Баженов, тем самым, рассматривал архитектуру русского классицизма как законную его преемницу.

Вместе с тем Баженов всегда подчеркивал выдающееся значение древнерусского зодчества. Особенно примечательна в этом отношении его знаменитая речь, произнесенная 1 июня 1773 года при закладке Большого Кремлевского дворца. В его взглядах на московские архитектурные памятники, которым зодчий посвятил значительную часть своей речи, отразилось разделение им архитектуры на два направления: истинное, подчиненное правилам, на которых покоится сущность архитектуры, и ложное, не считающееся с правилами. «Думают некоторые то, что и архитектура, как одежда, входит и выходит из моды, но как логика, физика и математика не подвержены моде, так и архитектура, ибо она подвержена основательным правилам, а не моде», — говорил Баженов. «Когда Готфы овладели Италиею, — продолжал зодчий, — они, привыкнув к великолепию зданий Римских и не проникнув того, в чем точно красота состоит, ударилися только в сияющие Архитектуры виды и, без всякого правила и вкуса умножая украшения, ввели новый род созидания, который по времени получил от искусных, хотя и не следующих правилам, огромность и приятство»[2]. Здесь сказалось отрицание излишней декоративности, усложненности форм и пышности, с которыми боролись мастера классицизма, искавшие простоты и естественных закономерностей архитектуры. «Основательные правила» позволяли создавать целесообразную и гармонически прекрасную архитектуру.

Баженова в первую очередь интересовали ясность и цельность художественного образа. Он уделял внимание мелочам, орнаменту, деталям постольку, поскольку они служат главной цели — созданию яркой, жизненно-правдивой и целостной архитектуры. Баженов упоминал в своей речи лучшие, по его мнению, образцы русского национального зодчества. Говоря о них, он хотел подчеркнуть роль национальных традиций, вечно живых и действенных, претворенных им на основе правил античной классики в начатом осуществлением замысле нового Большого Кремлевского дворца.

[1] И. Забелин. Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 42, 158—159.

[2] ЦГАДА, 14, д. 51, ч. II, лл. 387, 388.



Н. Легран. Кригскомиссариат в Москве. 1776—1780 годы.

Жизнь и деятельность Баженова полны противоречий, но не так же ли противоречива была вся тогдашняя жизнь? Трудно складывались у него и отношения с Екатериной II, которая то возносила своего «любимого зодчего» на недосягаемую высоту, то низводила его на положение верноподданного ничтожества, предпочитая ему архитекторов-иностранцев.

В биографии Баженова осталось еще много неясных и загадочных мест, хотя за последние годы появилось немало серьезных исследований, проливающих свет на ряд фактов его жизни и творчества. Так, например, несостоятельна концепция, согласно которой Баженов долгие годы был только живописцем, вовсе не занимаясь в то время архитектурой и ни у кого ей не обучаясь. Неясны его отношения с Ухтомским и другими архитекторами, с которыми он встречался и работал на одном из крупнейших строительств елизаветинской эпохи. Слабо освещен вопрос о школе Баженова, о его учениках и последователях — важнейший вопрос об усвоении баженовского наследия при его жизни и после смерти.

До последнего времени придавалось мало веры биографической статье о Баженове митрополита Евгения Болховитинова, его почитателя и друга. Лишь недавно были предприняты попытки фактической проверки этих данных. К числу их относится сведение, идущее, вероятно, непосредственно от Баженова, о том, что в основе воронихинского проекта Казанского собора лежал баженовский проект[1]. В этом нет ничего удивительного, ибо Воронихин в

[1] Г. Гунькин. К архитекторному наследию В. И. Баженова.— В кн.: «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951, стр. 278—288.

Москве был учеником Баженова. До известной степени подтверждением этого сведения может служить один из вариантов проекта Казанского собора Воронихина, с разворотом в сторону Казанской улицы повторной колоннады. Подобная композиция была задумана Баженовым в проекте дворца в Конькове для царевичей Александра и Константина, сохранившемся в нескольких вариантах. По-видимому, в лице Воронихина Баженов имел своего прямого продолжателя и ученика.

Еще менее выяснен вопрос о взаимоотношениях Баженова с работавшим в Москве французским архитектором Николаем Николаевичем Леграном (1740?—1799), не являвшимся прямым учеником зодчего, но пользовавшимся его покровительством. В 1779 году Легран, будучи главным архитектором Каменного приказа, был избран в академики в публичном собрании Академии художеств на основании отзывов, присланных Баженовым и К. И. Бланком. В 1777 году ему было поручена постройка огромного здания Кригскомиссариата у Устьинского моста (*стр.127*). До сих пор не удалось найти ни одной другой постройки, которую ему с полным основанием можно было бы приписать. Правда, в московском Военно-историческом архиве есть подписной проект Леграна для собора в Саввино-Сторожевском монастыре, дающий возможность судить о том, что он представлял собою как архитектор. На этом проекте мы видим центрическое пятиглавое сооружение с колокольней, окруженное кольцом из четырех рядов колонн. Непонятна чрезвычайная стилистическая отсталость приемов этой композиции и ее форм для 70-х годов XVIII века.

Между тем в Центральном архиве древних актов имеются документы, относящиеся к десятилетним работам по сооружению здания Кригскомиссариата. Единственным архитектором в этих документах неизменно называется Легран.

Замысел этого сооружения превосходен, его отдельные части обличают руку первоклассного мастера, но наряду с ними бросаются в глаза весьма слабые детали. К первым относятся четыре великолепные башни, ко вторым — обработка фасадов. Это говорит о том, что сооружение является результатом работы двух строителей: одного сильного, другого — гораздо менее одаренного. Некоторые приемы и архитектурные детали (трехчастная композиция здания с повышением масс к центру, круглые столбы с опирающимися на них сводами внутри трех башен, гирлянды из лавровых листьев в убранстве башен и др.) наводят на мысль о возможности участия в какой-то мере в этом сооружении самого Баженова. Однако до тех пор, пока не удастся выяснить странную противоречивость архитектурных форм и приемов, примененных в различных частях этой сложной постройки, приходится воздержаться от окончательного определения ее автора.

Еще один вопрос особенно настойчиво требует разъяснения. Обычно подчеркивается любовь Баженова к древнерусскому зодчеству, которым он всегда восхищался и которому пытался подражать. Но как же он при этом, задумав свой грандиозный Кремлевский дворец, мог решиться запрятать всю неувядаемую красоту кремлевских теремов за новыми стенами своего дворца-исполина, облик

которого, кстати, имел весьма мало общего с древнерусской архитектурой? Дивная кремлевская панорама исчезла бы за новыми стенами, если бы они были воздвигнуты. И нет никаких данных о том, что Баженову было жаль чудес зодчества, которые оказались бы скрытыми по возведении дворца. Единственное объяснение этого факта можно видеть во властной натуре Екатерины II, мнившей себя знатоком архитектуры и беззастенчиво вмешивавшейся в проектирование и строительство.

Охватывая мысленным взором гигантское архитектурное наследие Баженова, не знаешь, чему в нем более изумляться — глубине ли содержания или совершенству форм, неповторимости сменяющихся идей или богатству замыслов. В образной художественной форме Баженов стремился выразить передовые просветительские идеи своего времени. Глубоко восприняв основы ордерной архитектуры, ее человечность, ясность и рациональность, он творчески сочетал их со смелыми живописными приемами древних русских зодчих. Своеобразным протестом против преклонения придворных кругов перед французским искусством явилось прямое использование русских национальных традиций в таких произведениях, как Царицыно, которое пробудило интерес к русскому национальному зодчеству у многих архитекторов его времени. Баженову было свойственно, наряду с сопоставлением контрастных по размерам и форме объемов и пространств, тяготение к плавным переходам архитектурных форм, к пластическому разнообразию при едином ордерном мотиве, повторяющемся в различных комбинациях.

Чертежи Баженова отличаются необыкновенным разнообразием почерка, которое объясняется его постоянным стремлением к новизне приемов. Художник словно одержим желанием не повторяться. Поэтому к анализу баженовских произведений мало приложимы обычные критерии распознавания авторства, что чрезвычайно усложняет вопросы атрибуции.

Не отдельные черты и признаки говорят о принадлежности того или иного здания руке Баженова, а его общий дух, весь его архитектурный пафос. Баженов мыслил не фасадами, а объемами; в его воображении рождались целостные архитектурные образы. Это — главная отличительная черта его творчества, проходящая через всю его архитектурную деятельность. Декоративное оформление здания стояло для Баженова на втором плане, ибо каждый его замысел был уже завершен в своих объемах; убранство может быть, а может и не быть — основа замысла от этого не изменится. Оттого-то столь существенное значение имела для Баженова связь его построек с природой или с соседними зданиями, подсказывающими идею ансамбля. Без ансамбля для него архитектура не существовала. Это свойство художественного мышления делает Баженова одним из наших великих национальных зодчих.



М. Ф. КАЗАКОВ И ЕГО ШКОЛА

М. А. Ильин

Одно из первых мест в истории русской архитектуры XVIII века занимает творчество М. Ф. Казакова. Особенно велик его вклад в архитектуру Москвы.

Матвей Федорович Казаков родился в 1738 году[1] в семье бедного служащего, «подканцеляриста» Главного комиссариата Федора Казакова. В 1751 году тринадцатилетним мальчиком он поступил в архитектурную школу Д. В. Ухтомского. После восьмилетнего обучения он ее окончил и в 1760 году был выпущен с чином «архитектурии прапорщика». Одновременно Казаков был назначен в «команду» П. Р. Никитина, бывшего в то время главным «городовым» архитектором Москвы. Сразу же после окончания школы Казакову был поручен ряд работ[2].

Однако одаренность Казакова проявилась позднее. В 1763 году сгорела Тверь; составить новый проект города, спроектировать важнейшие общественные и правительственные городские здания, а также типовые жилые дома было поручено Никитину. Он создал специальную «команду», в которую был включен и Казаков.

Проект новой Твери, составленный Никитиным[3], представлял собой совершенно новое явление в архитектурном и градостроительном искусстве того времени. Общий план города был проникнут требованиями «регулярства», «твер-

[1] МОГИА. Исповедные ведомости церкви Николая Чудотворца у Боровицкого моста, Пречистенского сорока, за 1748 г., л. 264 и за 1749 г., л. 503; А. Власюк, А. Каплун, А. Кипарисова. Казаков. М., 1957, стр. 13 и 350. Опубликованная Г. Вагнером новая дата рождения Казакова — 1727 год — пока не получила дополнительного подтверждения (см.: Г. Вагнер. К биографии М. Ф. Казакова.— «Архитектура СССР», 1957, № 3, стр. 62).

[2] А. Власюк, А. Каплун и А. Кипарисова. Указ. соч., стр. 15.

[3] П. Р. Никитин — сын художника Р. М. [Н. ?] Никитина, брата известного художника И. М. [Н. ?] Никитина.

дости», «способности и красивости», которые «не мало споспешествуют... пользе общественной; они подают упражнения жителям и ободряют их к труду и работе»[1].

Система площадей новой Твери в сочетании с трехлучевым расположением улиц придала планировке города определенную цельность, единство и последовательность композиционного построения.

Город рассматривался Никитиным как организм, отвечающий нуждам общества, отражающий его потребности. Принципы и градостроительные композиционные приемы Никитина имели для последующего творчества Казакова большое значение. Они научили молодого зодчего рассматривать архитектуру как общественно значимое искусство, где все, начиная от плана города и кончая хозяйственной постройкой, должно быть подчинено «пользе общества». Хотя это «общество» понималось тогда в достаточной мере ограниченно, тем не менее идеи общественной пользы, мысли о патриотическом служении своим творчеством «согражданам», их потребностям и нуждам пронизали собой русскую архитектуру второй половины XVIII века.

Участие Казакова в работе команды Никитина выразилось в создании типовых проектов жилых домов, провиантских магазинов и фасадов административных зданий на Фонтанной площади. Несмотря на то, что молодой архитектор кое-где еще применял детали барочного убранства, в общей композиции фасадов ясно выступает крепкая основа классических архитектурных форм. Благодаря этому позже, в 1770—1780-х годах, прихотливые завитки и картуши барочной лепнины были легко заменены строгими деталями убранства русского классицизма.

Одновременно, в 1763 году, Казаков самостоятельно проектирует так называемый Путевой дворец[2]. Хотя это здание было позднее значительно перестроено, все же можно составить себе представление о его первоначальном виде по акварели автора[3].

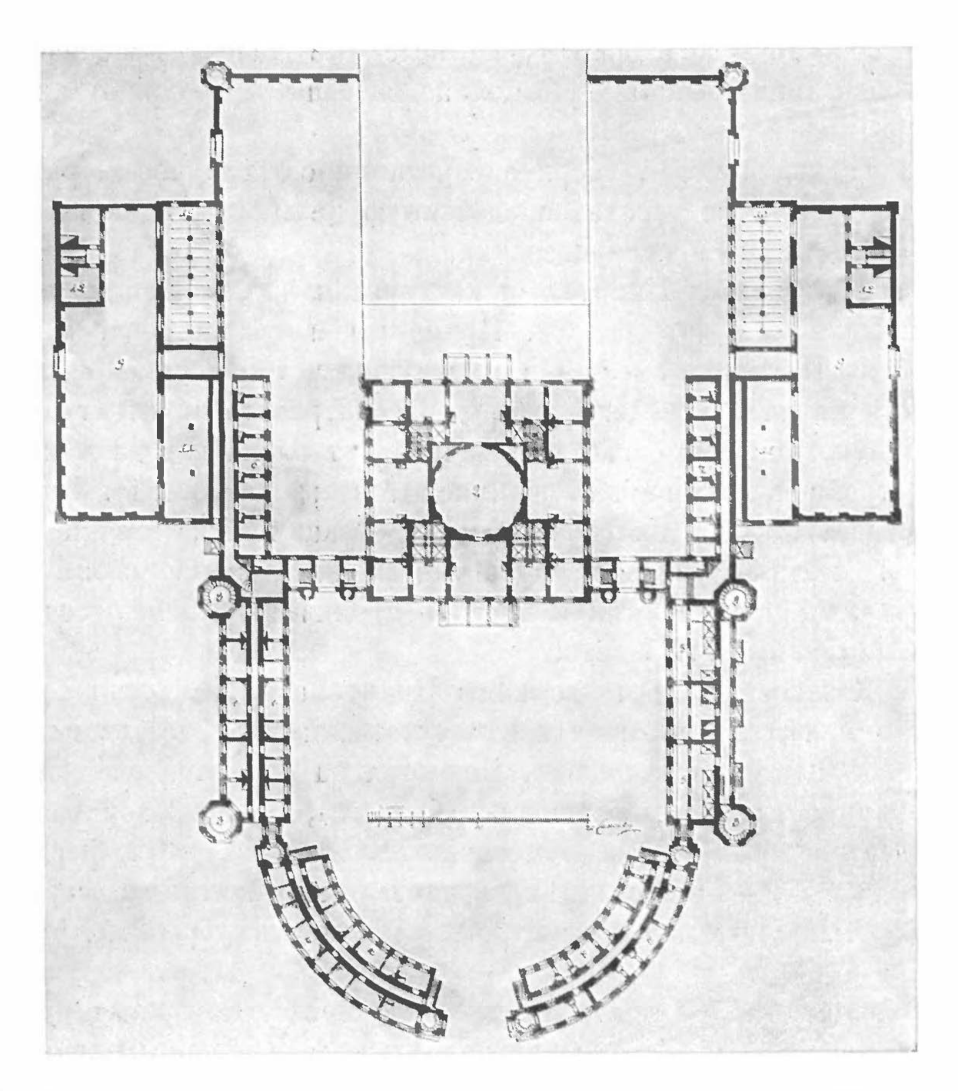
Перед прямоугольным в плане зданием дворца Казаков расположил глубокий парадный двор. По его бокам были сооружены легкие галлереи-переходы, соединявшие главный корпус с более сложными по композиции угловыми павильонами. Убранство дворца и павильонов отличалось простотой и скромностью. Благородство общего построения, изящная лепнина, стройный ритм пилястр невольно привлекали к себе внимание свежестью и новизной замысла. Среди зданий новой Твери дворец, выстроенный Казаковым, бесспорно, занял первое место.

Работа Казакова в Твери была замечена В. И. Баженовым. Он пригласил Казакова в состав вновь образованной Экспедиции по строению Кремлевского

[1] Записка И. И. Бецкого о плане Твери. ЦГАДА, ф. 248, кн. 3747, 1763 г., лл. 270, 270 об., 271.

[2] Для главного корпуса Путевого дворца был использован остов полусгоревшего Архиерейского дома.

[3] А. Кипарисова. Акварель М. Ф. Казакова «Проспект строющегося города Твери».— В кн.: «Архитектурный архив», вып. 1. М., 1946, стр. 122—124.

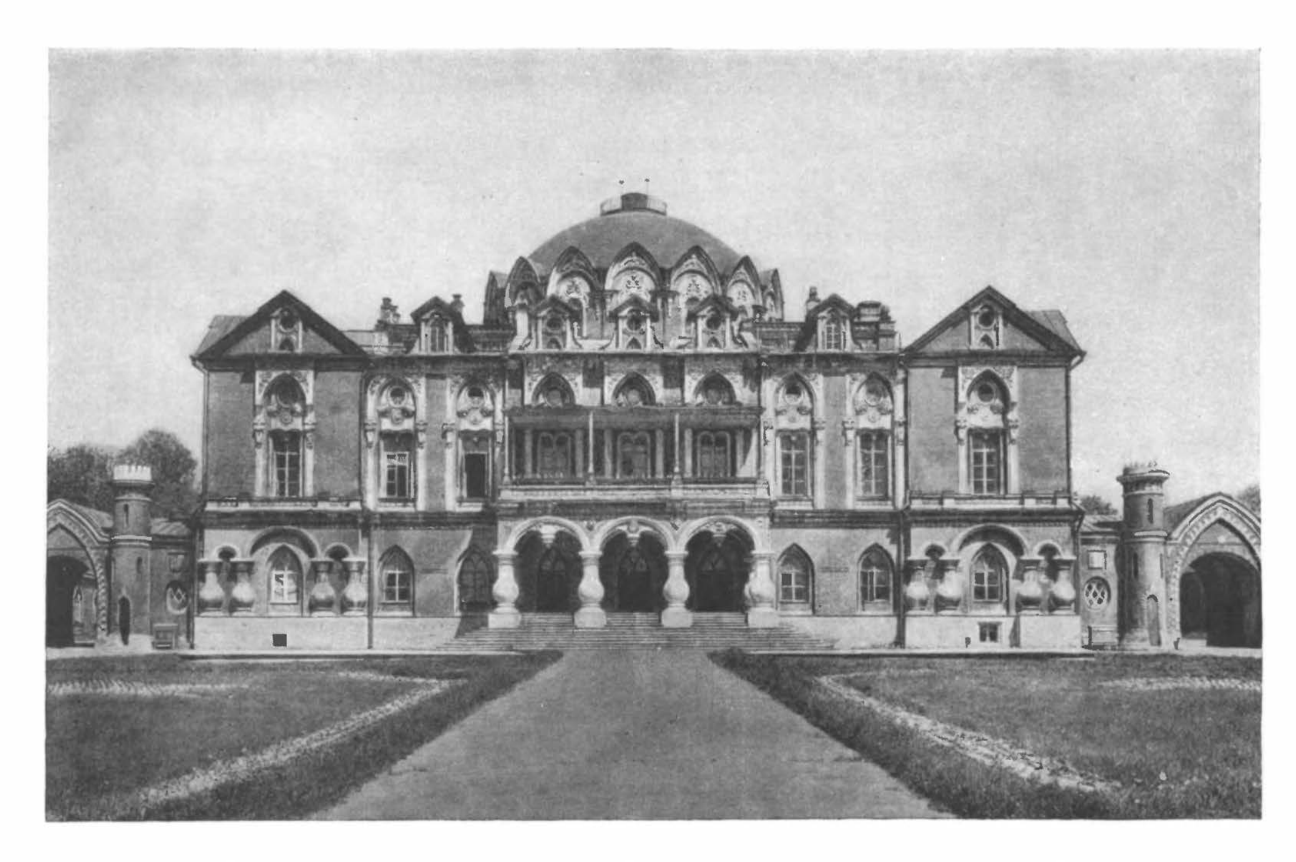


М. Казаков. План второго этажа Петровского дворца. 1775—1782 годы. Чертеж из альбома «казенных строений» № 3 М. Ф. Казакова.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

дворца в качестве своего первого помощника. Восемь лет проработал Казаков бок о бок с великим зодчим. Несмотря на то, что после 1775 года Казаков стал самостоятельным архитектором, его совместная работа с Баженовым в Кремлевской экспедиции продолжалась вплоть до середины 80-х годов XVIII века. Это долголетнее общение с Баженовым явилось его высшей архитектурной школой. Созданные за это время Казаковым здания хранят на себе печать приемов его начальника и учителя.

Баженов развил в Казакове то, что было заложено в нем еще трудами Ухтомского, а затем Никитина. В процессе работы над проектом Кремлевского дворца выдвигались вопросы о значении русских национальных традиций, о необходимости создания произведений, достойных «к прославлению Российской



М. Казаков. Главный корпус Петровского дворца. 1775—1782 годы.

державы» и способных одновременно образовать вместе с древними архитектурными памятниками целостный ансамбль.

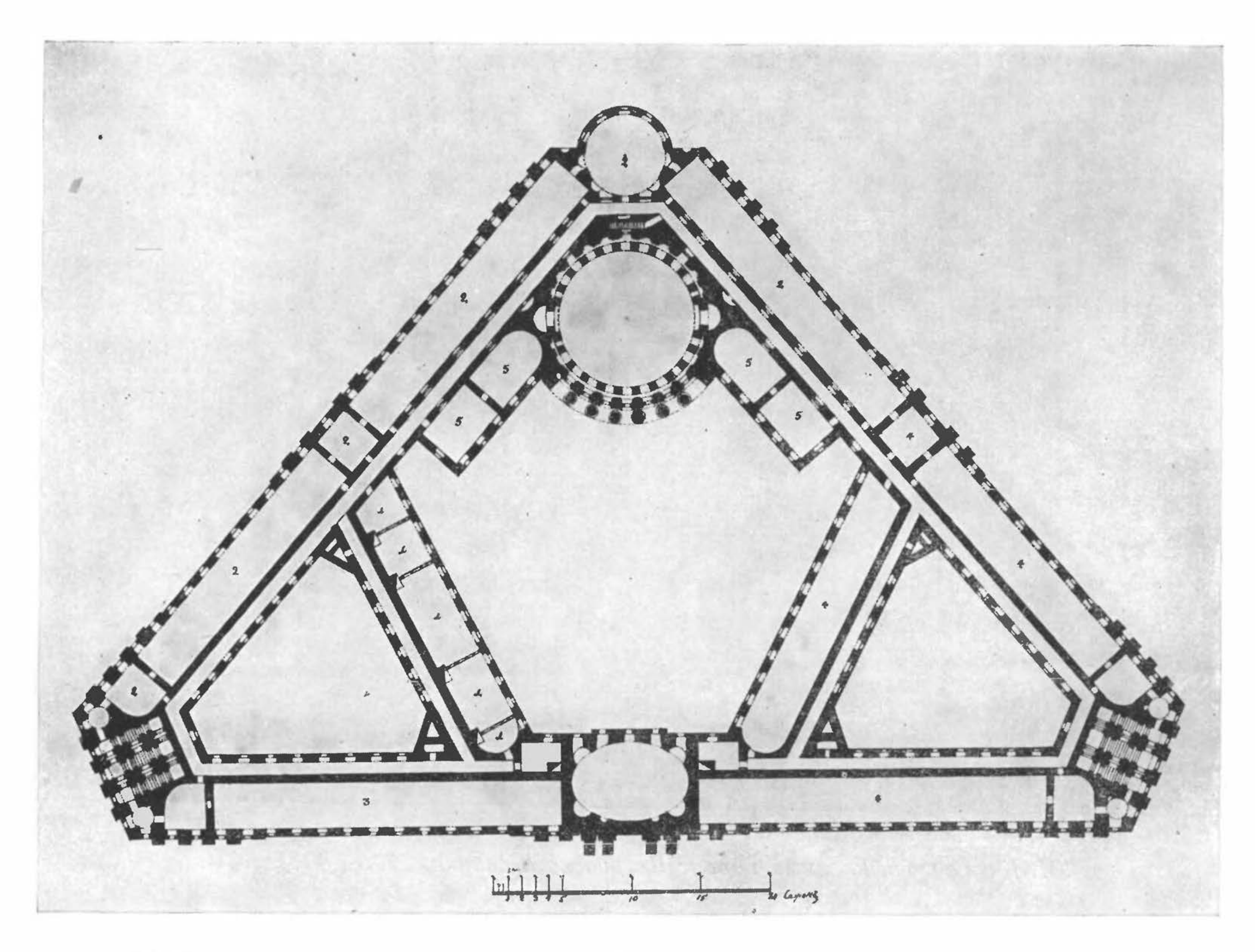
Баженов раскрыл Казакову глубину идей и образов классических форм, их непревзойденное совершенство. Античная архитектура, проникнутая гуманистическим и демократическим началами, отвечала идеям, волновавшим русское передовое общество.

Сопоставление планов, фасадов и пропорциональных построений Баженова и Казакова[1] дает возможность утверждать, что последний многому научился во время своей совместной работы с виднейшим русским зодчим. Казаков усвоил логику и последовательность применения пропорций, что позволило ему добиваться простейшими средствами наиболее совершенных результатов. В его произведениях, начиная с проекта Петровского подъездного дворца, легко прослеживаются такие пропорции, как система золотого сечения, отношение стороны квадрата к его диагонали и т. д.[2]

Казаков был одним из лучших рисовальщиков своего времени. Одаренность его в этой области проявилась очень рано, о чем свидетельствует акварель

[1] См. кандидатскую диссертацию И. Федосеевой «Ротонды Казакова» (рукопись в Гос. библиотеке им. В. И. Ленина). М., 1951.

[2] Н. Крашенинникова. Ансамбль Голицынской больницы. М., 1955, стр. 13 и сл.



М. Казаков. План верхнего этажа здания Сената в Москве. 1776—1787 годы.
Музей Академии художеств СССР.

«Проспект строющегося города Твери», выполненная в прозрачных розовато-зеленых тонах.

Можно думать, что тот же Баженов познакомил Казакова с техникой офорта. Графическое искусство настолько увлекло Казакова, что он не только создал замечательные рисунки пером и офорты, изображающие закладку Кремлевского дворца, ходынские «увеселительные строения», виды Коломны, Нового Иерусалима, фейерверки и собственные постройки (Петровский дворец), но и перешел к выполнению чертежей карандашом, подражая гравюре.

В своих рисунках и офортах Казаков уделял большое внимание показу объемов изображаемых зданий, что было так свойственно архитектуре классицизма. Не менее внимателен он был и к деталям. Любой из листов Казакова — законченное графическое произведение, обнаруживающее высокое дарование автора.

Успех ходынских «увеселительных строений», воздвигнутых в 1775 году по случаю празднования Кучук-Кайнарджийского мира с Турцией, усилил интерес к «романтической» архитектуре. В том же году Казакову было поручено



М. Казаков. Здание Сената в Москве. 1776—1787 годы.

проектирование Петровского подъездного дворца недалеко от Тверской заставы Москвы (*стр. 132, 133*)[1].

Естественно, что ярко выраженная декоративность ходынских зданий не могла не сказаться на одном из первых крупных произведений Казакова. Общее построение плана Петровского дворца (1775—1782) отличается известной сложностью. С противоположной стороны глубокого парадного двора находится второй, хозяйственный. По его бокам располагаются службы. Стены и башни придают дворцу оригинальный облик. В его внешнем убранстве Казаков применил резной белый камень, ярко выделяющийся на красном фоне кирпичных стен.

Декоративные приемы и готизированные детали Петровского дворца соответствовали тому, что так удачно осуществлялось в эти годы в Царицыне Баженовым и что позднее получило не совсем верное наименование псевдоготики. Вместе с тем Казаков внес свое особое понимание в дело использования древнерусских форм в современных ему произведениях. В наружном убранстве Петровского дворца древнерусские архитектурные детали и формы преобладают над классическими, в то время как у Баженова в его царицынских постройках эти детали применены в сочетании с классическими на основе ордерной системы. Однако и здесь мы угадываем за внешним красочным, порой даже причудливым, убранством крепкую классическую основу архитектурной композиции. Это сказывается и в примененных Казаковым пропорциях, и в ясном объеме здания, и в классической отделке интерьеров. Главный корпус дворца, при всей

[1] Ныне в здании помещается учебное заведение.

сложности и живописности общей композиции, доминирует над остальными частями комплекса.

Казаков стремился выявить весомость, массивность и центричность здания. Последнее качество подчеркнуто куполом на световом, с окнами, барабане. Этот архитектурный мотив стал вскоре излюбленным в творчестве мастера. Спокойная и величественная форма купола придавала сооружению необходимую законченность и цельность. Обилие башен и силуэтное построение различных по высоте объемов, не говоря о красно-белом уборе, сближало дворец с памятниками древнерусского зодчества.

Главенство центрального объема в общей архитектурной композиции, столь умело проведенное в Петровском дворце, нашло свое отражение и в проектах конного двора, который Казаков мыслил соорудить в непосредственной близости от дворца в виде самостоятельного сооружения[1].

Архитектура Петровского дворца и последующих произведений Казакова (проект перестройки дворца Юсупова, усадьба Грабцево под Калугой), где так или иначе использовались традиции древнерусского зодчества, достаточно отчетливо свидетельствует, что архитектор рассматривал эти традиции лишь как средство более свободной трактовки классической композиции. Глубокое проникновение в сущность произведений древнерусских зодчих, столь характерное для Баженова, по-видимому, интересовало Казакова значительно меньше.

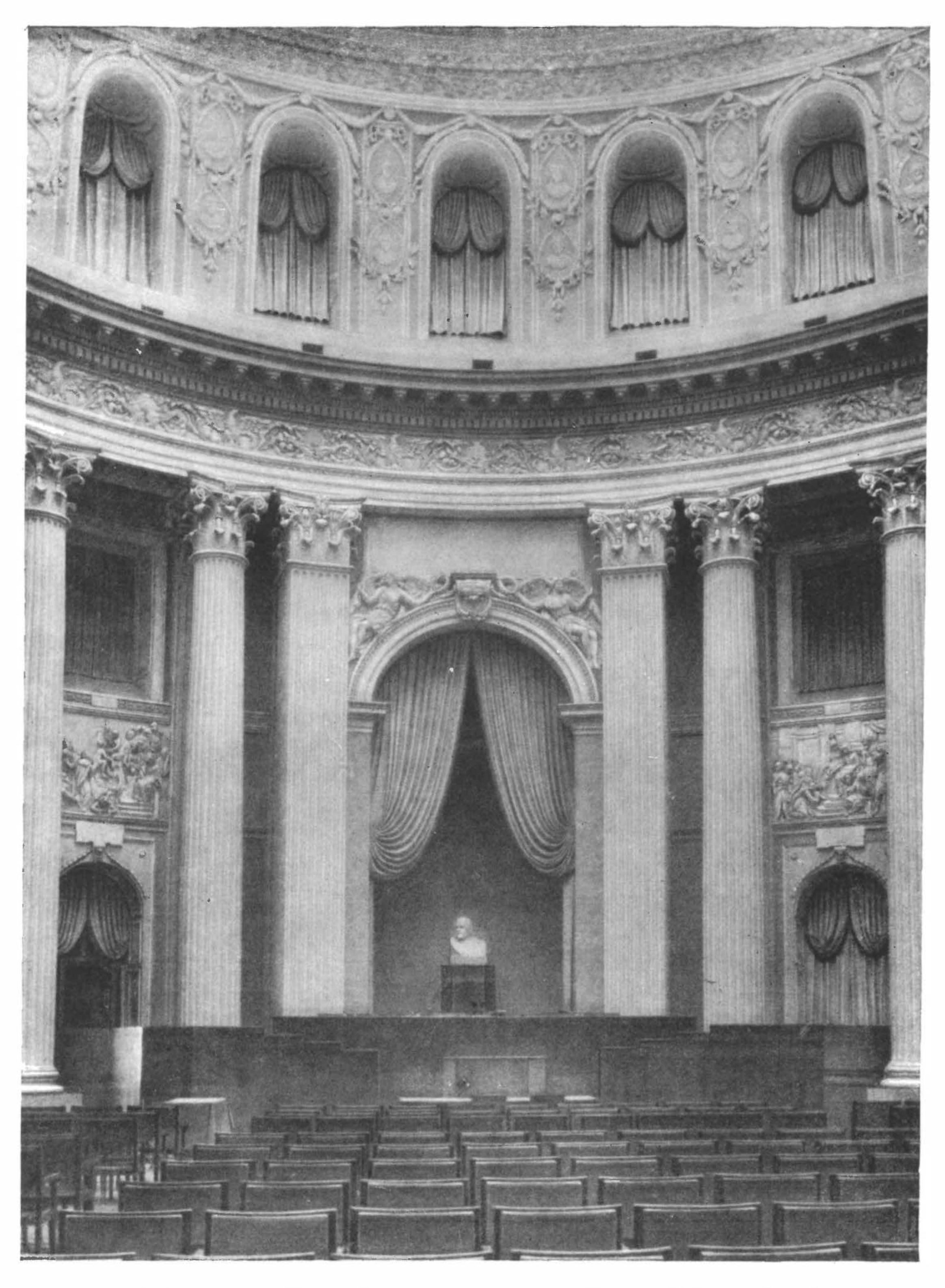
Постройка Петровского дворца выдвинула Казакова в ряды ведущих архитекторов. Ему было поручено сооружение здания Сената («дом присутственных мест»; 1776—1787; *стр. 134, 135*)[2] в Москве, которому суждено было занять одно из первых мест в архитектуре русского классицизма XVIII века.

Приступая к его проектированию, Казаков учел опыт, который он приобрел в работе над проектом Кремлевского дворца Баженова. Он создал произведение, тесно связанное как с городом, так и с самим Кремлем.

В качестве основы при построении плана мастер использовал треугольную форму отведенного участка. Мощный фасад с проездной аркой в центре соответствовал расположенному напротив Арсеналу. В углу образовавшейся между ними вытянутой, также треугольной площади стоял массивный объем Никольской башни (не имевшей в то время своего острого шатрового завершения). На противоположном конце площади, в основании треугольника, находилось одно из старых кремлевских зданий, замыкавшее перспективу со стороны Никольских ворот. Композиция площади у здания Сената, разработанная Казаковым, несмотря на неудобную и необычную форму отведенного участка, свидетельствует о зрелости таланта зодчего.

Не менее тонко осуществлена связь здания Сената с Красной площадью. Купол его главного зала расположен по оси Сенатской башни, находящейся

[1] Конный двор не был построен.
[2] Ныне здание Совета Министров СССР.



М. Казаков. Круглый зал здания Сената в Москве. 1776—1787 годы.

в средней части площади, что усиливает его роль в пространственной композиции последней. Тем самым здание Сената стало сооружением не только Кремля, но и всего города, из многих точек которого оно видно.

Исходя из представлений о роли и назначении Сената как главного законодательного и административного учреждения страны, Казаков воздвиг своего рода «храм Закона». Во внешний треугольник корпусов мастер вписал пятигранник, что создавало интересную форму внутреннего двора и, одновременно, ориентировало входящего к вершине треугольника — в сторону величественной ротонды, над которой возвышался могучий купол, венчавший главный зал заседаний. Этот зал, где должны были совершаться торжественные государственные акты, имел ведущее значение во всем сооружении. Ему Казаков уделил наибольшее внимание.

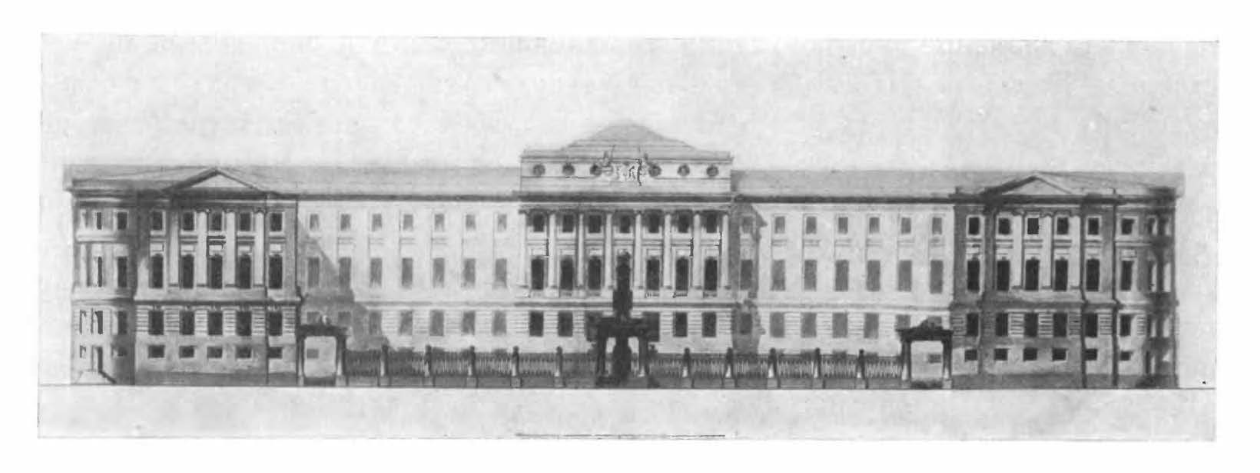
Огромный круглый зал (27 м высоты), окруженный величественными коринфскими колоннами со светлой галлереей, проходящей поверх колоннады, и гигантский кессонированный купол (пролетом 24,7 м) придают этому произведению Казакова ту торжественную приподнятость, которая позволила современникам назвать его «русским Пантеоном» (*стр. 137*). Барельефы, выполненные по рисункам автора, многочисленные декоративные детали, подчеркивающие значительность пространственного объема зала, усиливают впечатление величественности. В разработке сюжетов барельефов и сопровождающих их надписей, где восхвалялись законность, правосудие и просвещение, принимали участие Г. Р. Державин и Н. А. Львов[1]

Работа над архитектурой зала была длительной. Сохранившиеся первоначальные проекты говорят о том, что на первом этапе работы Казаков находился во власти образов баженовского Кремлевского дворца. Сложность архитектурного мышления Баженова, однако, не была ему свойственна. В созданном интерьере Казаков достиг ясности, простоты и большой силы.

Столь же высокими качествами отличается внешняя архитектура здания. На высоком цоколе покоится основной двухэтажный объем, расчлененный лопатками и пилястрами тосканского ордера, что делает его строгим и сдержанным. Во избежание чрезмерной суровости, Казаков обработал центральную арку проезда во внутренний двор ионическим портиком из парных колонн. Избранный зодчим ордер, утвержденный на низких постаментах, смягчает строгость фасада и вводит в него черты мягкости и соразмерности с человеком. Углы треугольного объема здания срезаны и соответственно украшены подобием лоджий. Благодаря этому приему здание Сената воспринимается как массивный, целостный и крупный по своим размерам объем.

Архитектура Сената как правительственного здания была настолько совершенна, что отдельные мотивы его композиции сказались на облике строившихся после того зданий губернских государственных учреждений, так называемых «присутственных мест» (во Владимире, Рязани, Ярославле и др.).

[1] А. Власюк, А. Каплун и А. Кипарисова. Указ. соч., стр. 61.



М. Казаков. Осуществленный проект главного фасада Московского университета. 1780-ые — 1793 годы.
Чертеж из альбома «казенных строений» № 5 М. Ф. Казакова.
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

В начале 1780-х годов Казакову было передано проектирование нового здания Московского университета, порученное перед тем В. И. Баженову[1]. Для университета было предназначено место на углу Моховой и Б. Никитской (ныне ул. Герцена). Первый вариант университетского здания Казакова (по-видимому, 1782 года)[2] носит заметные следы воздействия одного из планов Баженова (плана к проекту так называемого Смольного института)[3]. Эту зависимость можно обнаружить и в общей усложненной планировке здания, и в применении баженовских трехчетвертных экседр по бокам центрального портика, и в обилии скульптур, представляющих собой аллегории науки и просвещения.

Постройка здания началась по этому проекту с бокового левого флигеля[4]. Закругленность угла, выходившего на перекресток улиц, придавала строгой архитектуре боковых флигелей большую пластичность. Кроме того, в этом приеме сказалось желание зодчего теснее связать свое произведение с пространством улицы.

К возведению центрального корпуса Университета было приступлено лишь в 1786 году, что позволило Казакову улучшить свой первоначальный замысел. Во втором варианте зодчий исключил полукруглые крылья-галлереи, соединявшие центр с далеко выступавшими торцами флигелей, выходившими на Моховую. Актовому залу он придал овальную форму и отодвинул его вглубь, обратив окнами во внутренний двор. Если отказ от крыльев-галлерей улучшил проект,

[1] Г. Гунькин. Новые сведения о В. И. Баженове.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 97—99. Начавшиеся интриги П. А. Демидова (отношения с которым у Баженова были испорчены), пожертвовавшего значительную сумму на постройку, не позволили ему выполнить задуманное.

[2] А. Кипарисова. Неопубликованные проекты московских зодчих конца XVIII и начала XIX веков.— «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 111—114.

[3] О нем см. стр. 103 (ср.: М. Ильин. Баженов М.,1954, стр. 22—27; Г. Гунькин. Указ, соч., стр. 100—106).

[4] С. Шевырев. История императорского Московского университета. М., 1855, стр. 109.

подчеркнув значение центра здания, то изменение места и формы зала не удовлетворило Казакова. Плоский овальный купол в перспективе вряд ли был бы виден[1]. Казаков, почувствовав этот недостаток, увенчал закругленные части центрального выступа здания (сохранившие отпечаток архитектурных приемов Баженова) небольшими ложными куполами. Этот прием хотя и усиливал глубинность и объемность композиции, но в натуре был мало эффективен, так как главный купол находился слишком далеко от фасада[2]. Недостатки этого варианта и одновременно весь ход развития архитектуры классицизма заставили мастера составить третий проект центрального корпуса, по которому и была в 1793 году завершена постройка Университета (*стр. 139*).

Композиция П-образного плана здания восходит к распространенной в то время схеме планировки городской усадьбы. Прямоугольные или почти квадратные в плане учебные помещения размещены вдоль коридоров. В центре здания Казаков поместил большой полукруглый актовый зал. Отказ от излюбленной мастером ротонды пошел проекту на пользу. Вместо по-баженовски сложно скомпонованного центра Казаков поставил восьмиколонный ионический портик, увенчанный аттиком. Последний служит своего рода постаментом для небольшого плоского купола на ступенчатом основании. Замена фронтона аттиком подчеркивала протяженность центрального корпуса. Ионический ордер не только отвечал ордеру флигелей-крыльев, делая их составной и полноправной частью целого, но и смягчал суровость и лаконизм архитектуры здания.

Длительная работа Казакова над проектом здания Университета позволила ему создать одно из лучших произведений московского классицизма. Он построил настоящее общественное здание, решительно порвав с традицией дворцовой архитектуры. «Университетский дом», созданный Казаковым, отвечал тем художественным идеалам, которые выдвигались передовыми деятелями того времени[3]. Об этом произведении можно сказать словами Архипа Иванова, что оно было «украшением государства и общественным сокровищем, коим пользоваться принадлежало всем согражданам»[4].

Судьба неоднократно сталкивала Казакова с Баженовым. Не раз поручения, данные Баженову, передавались затем Казакову. В 1786 году, после распоряжения о сломке дворцовых зданий Баженова в Царицыне, составление нового проекта дворца тоже было поручено Казакову. К этому времени мастер не только возглавил архитектурную часть Экспедиции Кремлевского строения, но и стал по существу главным архитектором Москвы.

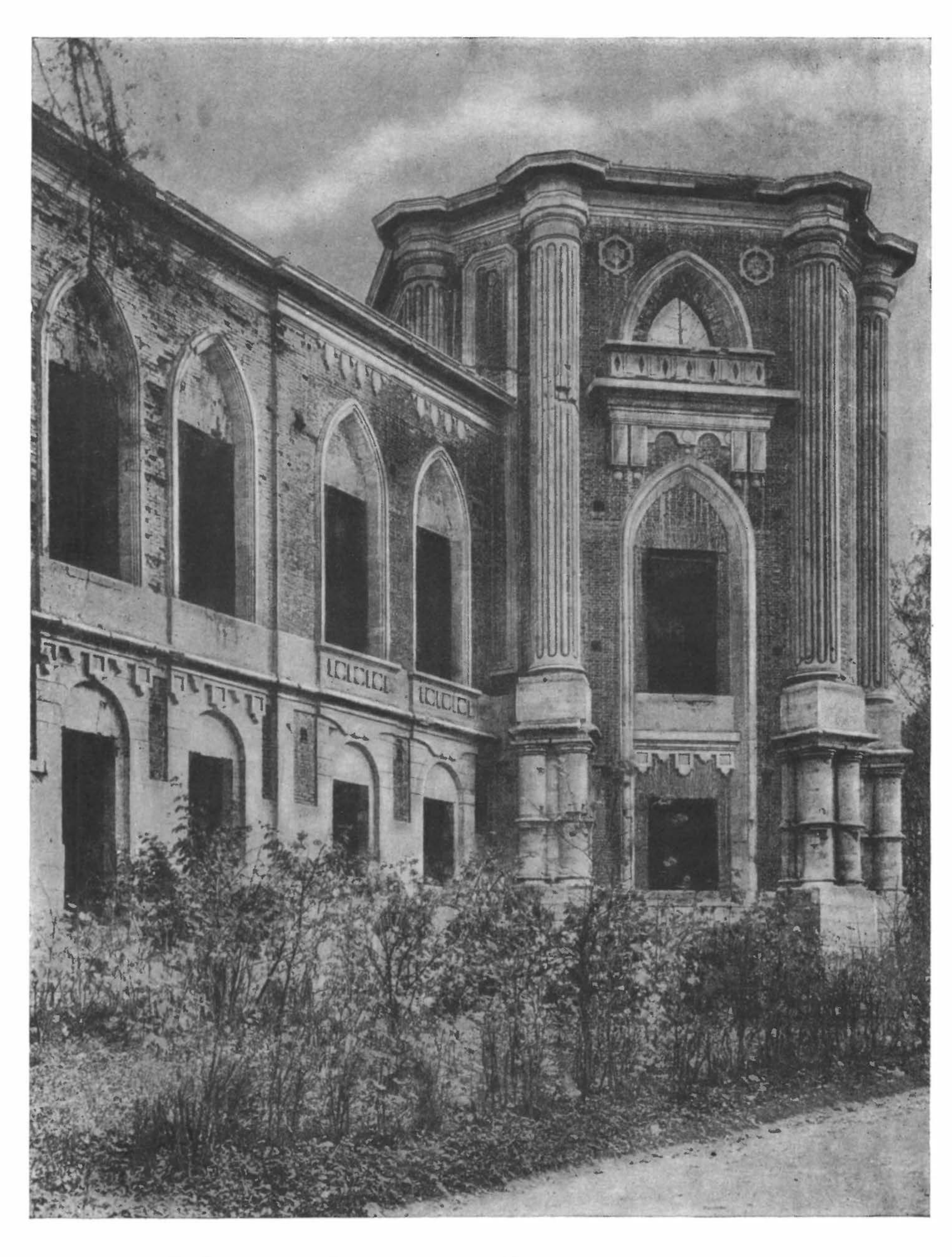
Новое положение, в котором оказался Казаков, легко могло заставить его из честолюбия создать такое здание, которое подавило бы собой все выстроенное

[1] Он появился под воздействием овального же купола над входом во двор Сената, где его местоположение и форма подчеркивают протяженность фасада.

[2] К этому приему М. Ф. Казаков вернулся при сооружении Голицынской больницы.

[3] Современный фасад Московского университета относится к 1817—1819 годам, когда он был переделан Д. Жилярди.

[4] А. Иванов. Понятие о совершенном живописце... СПб., 1789, стр. VI—VII.



М. Казаков. Башня дворца в Царицыне. 1786—1792 годы.

дотоле Баженовым, но уважение к замыслу своего товарища и учителя побудило Казакова с большой осторожностью подойти к порученному ему делу. Задача, которую он поставил перед собой, заключалась не в возведении большого и роскошного дворца, способного удовлетворить императрицу, а в сооружении такого здания, которое органически вошло бы в ансамбль, созданный великим архитектором.

План запроектированного Казаковым дворца своей общей композицией напоминал построенный Баженовым. Дворец состоял из двух мощных квадратных корпусов (своего рода флигелей-крыльев), объединенных продольно расположенным большим центральным зданием. Последнее Казаков сделал более высоким, чтобы подчеркнуть его главенствующее положение.

Первый вариант царицынского дворца Казакова остался неосуществленным, так как начавшаяся новая война с Турцией не позволяла вести постройку с прежним размахом. Казаковым был составлен второй, более скромный, вариант, по которому здание и было вчерне закончено к 1792 году.

Значительную роль в обоих вариантах дворца Казакова играют башни, расположенные по углам квадратных в плане корпусов (*стр. 141*). В их композиции важное место принадлежит большому ордеру, утвержденному на коротких массивных парных столбах-колоннах. Он охватывает все тело башен, создавая тем самым необходимые для дворцового здания величественность и монументальность. Мастерски выполненный пышный готизированный белокаменный убор усиливает нарядность облика башен и связывает их с баженовскими постройками Царицына.

Отмечая эту связь между произведениями двух мастеров, следует указать и на их отличия. Архитектурные детали убранства Казакова в Царицыне ближе к готике, графичнее и резче, нежели более мягкие и пластичные детали убранства павильонов Баженова.

Понижение этажности и другие изменения, внесенные Казаковым во второй вариант царицынского дворца, способствовали более тесной масштабной связи между произведениями обоих зодчих. Вместе с тем нельзя не отметить, что при всем стремлении зодчего придать своему произведению характер и черты, свойственные аналогичным произведениям Баженова, в полной мере ему это не удалось. Геометрическая сухость в очертаниях архитектурных объемов преобладает в царицынском дворце Казакова над живописностью «псевдоготического» убора.

Подобными же свойствами отличается проект дворца в подмосковном Конькове, созданный Казаковым в те же годы. В нем отразились архитектурные и декоративные приемы Царицынского дворца и конфигурация плана здания Сената.

Выработанные Казаковым принципы проектирования и строительства крупных государственных и общественных зданий нашли отражение в созданных им жилых домах Москвы и подмосковных усадьбах. Это воздействие сказалось как на композиции плана, так и на внешней архитектуре здания.



М. Казаков. Главный дом в Петровском-Княжищеве. 1776 год.

Любовь Казакова к спокойным, целостным и объемным архитектурным формам нашла свое выражение в ротондальных или квадратных в плане сооружениях. При этом цилиндрический объем, перекрытый куполом, встречается чаще всего в гражданских и церковных сооружениях Казакова, форма же квадрата или прямоугольника доминирует в его жилых домах.

В 1776 году начал строиться приписываемый Казакову усадебный дом в Петровском-Княжищеве, принадлежавшем горнозаводчику Н. А. Демидову (*стр. 143*)[1].

Увенчанный куполом квадратный в плане дом со срезанными углами и круглым залом в центре напоминает усадебный дом в Таицах, сооружавшийся в те же годы И. Е. Старовым. Возможно, что при его возведении Казаков использовал проект Старова, родственника Демидовых[2]. Вместе с тем архитектура дома в

[1] Неправильно именуется Петровским-Алабиным (по названию железнодорожной станции). Находится в Наро-Фоминском районе Московской области. Главный усадебный дом в настоящее время находится в руинном состоянии.

[2] Создание усадьбы связывается с именем Казакова на основании закладного камня (см.: С. Торопов. Петровское Демидовых.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 20—25). Иных документальных доказательств авторства Казакова не имеется.

Петровском-Княжищеве тесно связана и с Петровским дворцом, и со зданием Сената, что свидетельствует о характерности этого сооружения и для творчества Казакова. План дома исходит из планировки, обычно применявшейся в садовых эрмитажах[1], что сказывается в диагональных коридорах с «кабинетами» по концам. Как бы продолжая и развивая план дома, по этим композиционным осям размещены четыре флигеля, образующие новый квадрат, в центре которого расположен главный корпус.

Купол главного дома некогда был увенчан статуей, как бы отмечавшей его «человеческий» масштаб. Все четыре фасада имеют лоджии с мощными римско-дорическими колоннами. Примененный ордер мог здесь, в относительно небольшом здании, создать впечатление излишней суровости. По-видимому, чтобы сгладить это, зодчий прибег к оптическим иллюзорным эффектам, которые создают тончайшую, все время изменяющуюся игру архитектурных объемов[2]. Благодаря скошенным углам и местоположению флигелей, дом, при любой точке зрения, производит впечатление треугольного в плане. Ионические портики-кубикулы на угловых срезах придают лаконичному массиву дома пластичность и изящество. Принцип симметрии, последовательно проведенный в каждой части ансамбля, и совершенство композиции дома дали повод говорить о «музыкальном звучании» его архитектуры[3].

Следует подчеркнуть еще одну особенность дома в Петровском: благодаря характеру ордера, охватывающего оба этажа здания, сравнительно небольшой жилой дом свободно сопоставляется с крупными общественными сооружениями; более того, в нем прямо применены их детали. Эта и другие особенности дома в Петровском-Княжищеве были широко использованы Казаковым в его последующих произведениях.

Одним из первых городских жилых зданий, возведенных Казаковым, был дом А. Н. Голицына на Лубянке, выполненный по проекту 1776 года[4]. Здесь еще нет ордера и столь характерного для более поздних построек колонного портика; основной архитектурной деталью становится мощный антаблемент. Архитектурная обработка стены этого сооружения и его проездной арки легко прослеживается в доме А. А. Прозоровского на Тверской (начало 1780-х годов)[5].

Одновременно с развитием архитектуры больших общественных зданий, созданных Казаковым, изменяется архитектура и его жилых домов. Можно вполне согласиться с Е. А. Белецкой, что в 80-х годах окончательно сложилась

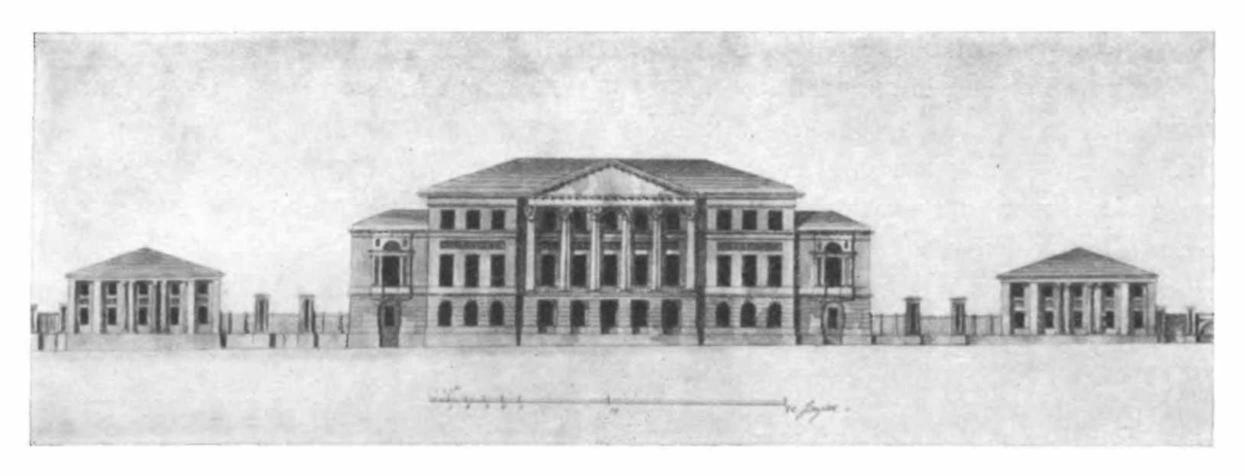
[1] А. Кипарисова. Барочные отражения в планировках Казакова.—«Ежегодник Музея архитектуры», вып. 1. М., 1937, стр. 69—79.

[2] В. Згура. Музыка архитектуры.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 4. М., 1928, стр. 25—27.

[3] Там же, стр. 26—27.

[4] Не сохранился (см.: Е. Белецкая. Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбомы партикулярных строений. М., 1956, стр. 246).

[5] Ныне здание Моссовета на ул. Горького; перестроено и надстроено в 1946 году (см.: там же, стр. 247).



М. Казаков. Дом М. П. Губина в Москве. 1790-е годы.
Чертеж из альбома «партикулярных строений» № 1 М. Ф. Казакова.
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

общая архитектурная композиция подобного рода зданий. Обычно дом имел трехчастный фасад с размещенным в центре портиком большого ордера на цоколе. Значительность дома, его форм и пропорций подчеркивалась малым ордером, применявшимся в обрамлении окон или балконных дверей боковых ризалитов центрального здания. Такой дом нередко сопровождался отдельно стоявшими по его бокам флигелями, колонны которых на небольших постаментах обычно поднимались от самой земли. Флигели по своему масштабу и соотношению высоты этажей также играли немаловажную роль в выявлении массивного объема главного дома.

Характерным примером такого построения является дом, сооруженный Казаковым в Москве в Гороховском переулке (№ 4) для И. И. Демидова (1789—1791)[1]. Цокольный этаж сильно рустован, что дает зрительное представление о его назначении служить основанием для двух верхних этажей. Флигели поставлены в одну линию с главным домом, на некотором расстоянии от него и не связаны с ним. Благодаря этому монументальный объем центрального корпуса воспринимается значительно более четко. Малый ордер применен лишь в фасадах флигелей, поэтому центральное здание с его шестиколонным коринфским портиком главенствует над ними.

Мастерство Казакова ярко обнаружилось при сооружении дома М. П. Губина на Петровке (№ 25) в Москве (1790-е годы; *стр. 145*)[2]. Здесь была применена та же композиционная схема, что и в демидовской городской усадьбе. Однако Казаков учел и расположение дома с флигелями на взгорье улицы, и то, что здесь узкая улица делала невозможным строго фронтальное восприятие его фасада. Мастер укрупнил пропорции, поднял фронтон и снабдил центральный

[1] Ныне здание Московского института инженеров геодезии, аэрофотосъемки и картографии.
[2] Е. Белецкая. Указ. соч., стр. 248.

корпус выступами, которые усилили пластичность его объема. Постановка здания по красной линии улицы напротив Высокопетровского монастыря с его монументальной колокольней заставила Казакова отказаться от обычного для него портика. Вместо этого он сделал лоджию, помещенную между так называемыми антами. Благодаря последним лоджия с необычным для данного приема фронтоном выглядит словно портик. Крупная горизонтальная филенка за колоннами лоджии, предназначавшаяся для барельефа, говорит о былом скульптурном украшении дома. Фасады флигелей с их парными колоннами вторят сильным архитектурным формам центрального здания.

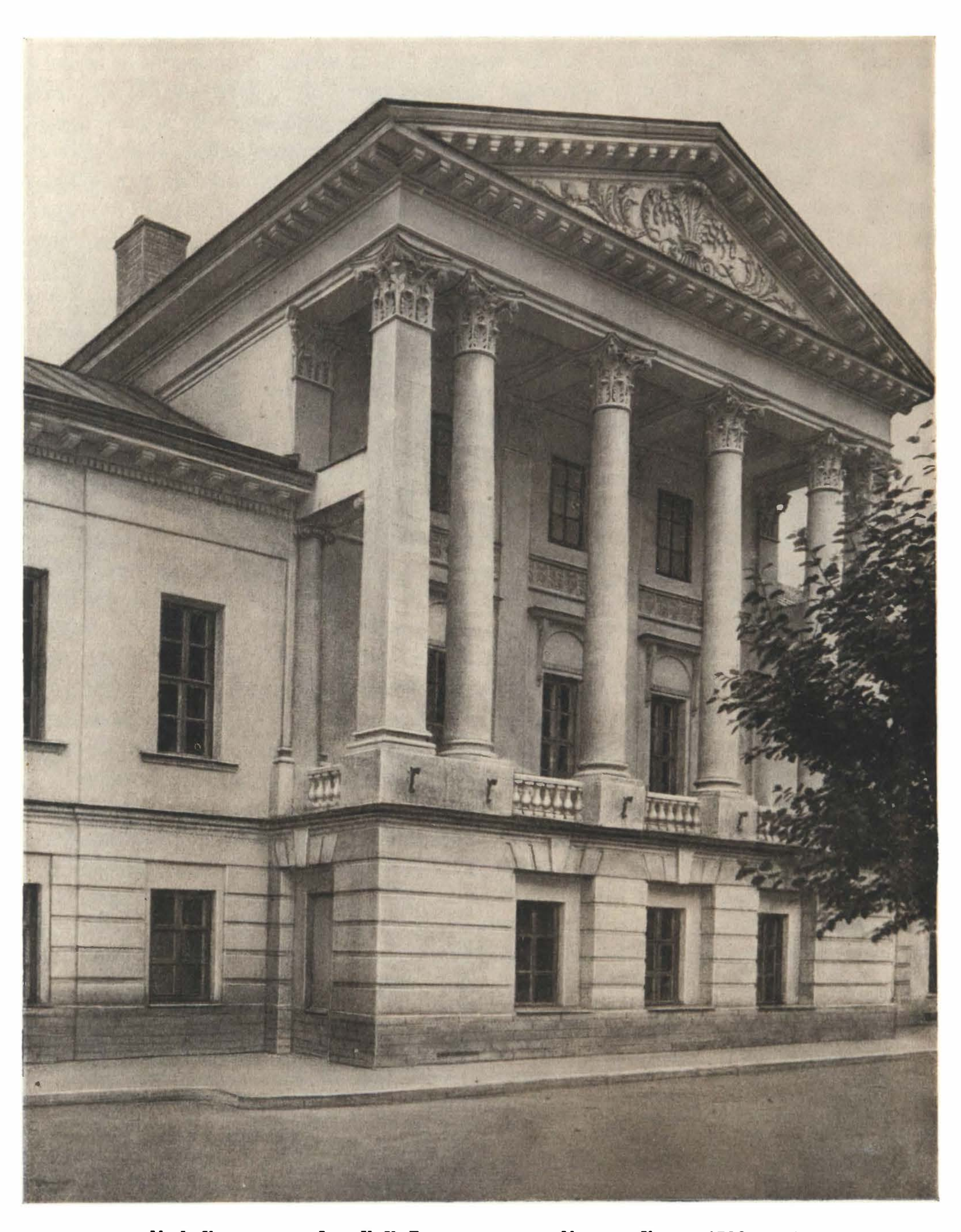
Иную композицию большого жилого дома создал Казаков при сооружении дома И. И. Барышникова на Мясницкой (ныне ул. Кирова, № 42; *вклейка*). Дом был выстроен в конце 90-х годов по проекту, сделанному в 1793 году[1]. В этой городской усадьбе роль флигелей отведена далеко выступающим крыльям дома. Их ризалиты обработаны пилястрами ионического ордера, объединяющими оба этажа, что увеличивает их значение в архитектурном облике здания. Главный портик находится в глубине парадного двора. Однако Казаков не пошел по пути увеличения этого портика в высоту,— он даже уравнял по высоте его коринфские колонны с ордером крыльев. Но в то же время он выделил портик в центре, выдвинув его вперед по отношению к стенам здания, поместив его на цоколе и, наконец, поставив по его краям квадратные в сечении анты.

Благодаря всем этим приемам центральный портик приобрел главенствующее значение в общей композиции здания и привлекает внимание легкостью и стройностью своих светлых и воздушных форм.

Фундаментальное исследование Е. А. Белецкой показало, что количество построенных Казаковым частных домов в Москве уже не столь велико. По-видимому, мастером было создано за все время его деятельности лишь около двух десятков частных домов. Такое сравнительно скромное число жилых домов Казакова легко объясняется его большой занятостью на строительстве общественных и административных сооружений Москвы.

Отмечая эту особенность деятельности Казакова, следует подчеркнуть, что воздействие архитектуры созданных им жилых домов на творчество других архитекторов было огромно. В непосредственной связи с названными выше зданиями стоят многие видные дома Москвы второй половины XVIII века, например дом Дурасовой на Покровском бульваре (№ 5), дом Толмачевой в Толмачевском переулке (№ 3), дома В. Г. Орлова и С. А. Меншикова на Б. Никитской (ныне ул. Герцена, № 5) и др. Даже такая незначительная постройка, как дом Р. Е. Татищева на Петровском бульваре (№ 8), относящаяся к первым примерам так называемой «безордерной» архитектуры, стоит в непосредственной связи с творчеством Казакова. В архитектурной композиции его фасада видно воздействие приемов, примененных в здании Петровского подъездного дворца.

[1] Е. Белецкая. Указ. соч., стр. 248.



М. Ф. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. Конец 1790-х годов.

Казаков и его товарищи по искусству наделяли частные постройки чертам монументальности, придавая им тем самым характер общественных сооружений. В этом отношении интересен дом купцов Н. С. Калинина и А. И. Павлова на Ильинке (1785—1790)[1]. Местоположение здания в торговой части города и, соответственно, его двойное назначение — для торговли и жилья — определили «публичный» характер его архитектуры. Первая его функция особенно четко выявлена в протяженной аркаде, столь похожей на аркады русских гостиных дворов XVIII века. В центре сооружения помещен торжественный портик; ему отвечают сильные угловые выступы, где во втором этаже повторена та же аркада, в тех же близких к человеку масштабах, но немного иначе прорисованная в деталях. Колонны портика на низких постаментах поставлены прямо на землю, что в какой-то мере «демократизирует» общий облик здания.

Особенно ярко талант Казакова проявился в архитектуре тех зданий, которые приобретали общественный характер. В этом плане очень любопытна архитектура дома бывшего Благородного дворянского собрания (ныне Дом Союзов)[2]. В 1784 году началась пристройка со стороны двора его знаменитого Колонного зала. Между 1793 и 1801 годами Казаков соорудил корпус по Георгиевскому переулку, закрепив угол Б. Дмитровки (ныне ул. Пушкина) ротондой с колоннадой[3]. Сохранившиеся чертежи (от 1784 года)[4] первоначальной перестройки всего здания говорят о близости композиционного решения фасада к тому, что было осуществлено Казаковым в доме Калинина и Павлова. Однако здесь зодчий прибег к пышной лепнине, гербам, рустовке колонн и пилястр, которые при последующей перестройке были им сняты. В торце здания, выходившем в сторону Охотного ряда, он использовал парные ионические портики — прием, повторенный им в более скромном виде на торцах дома Барышникова. Упомянутая новая перестройка дома в 1790-х годах привела к упрощению общей композиции.

Если во внешней архитектуре здания Казаков был связан прежними постройками и не был в состоянии переделать все по своему желанию, то внутри, в интерьере Колонного зала, он проявил свое дарование в полную меру (*стр. 148*).

В Колонном зале предполагались общественные собрания, что предопределяло строгость его оформления. С другой стороны, в этом зале должны были происходить балы, а это, естественно, обусловливало нарядный характер всего интерьера. Казаков создал прямоугольный в плане зал, украшенный лишь одними коринфскими колоннами[5]. Их торжественный хоровод создавал ощущение

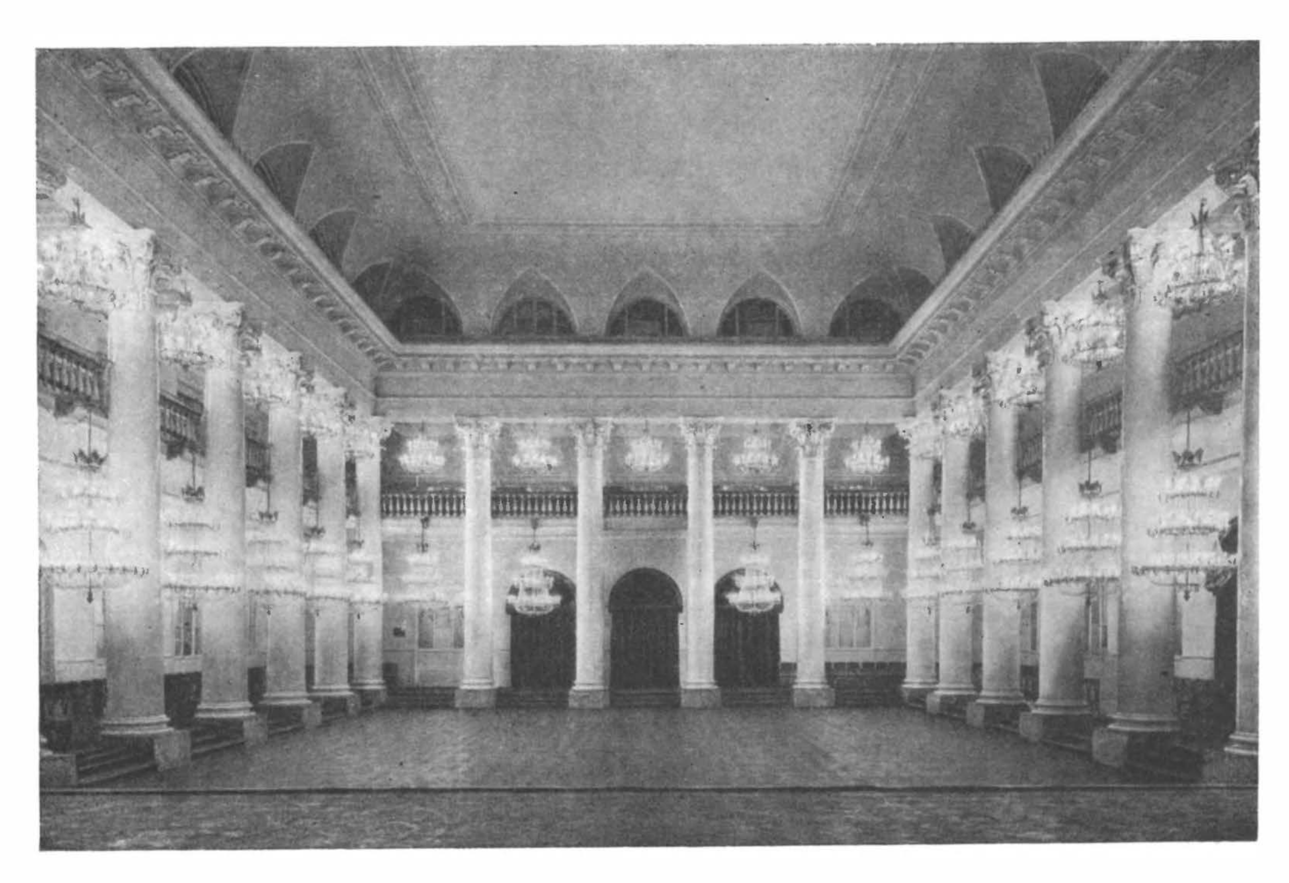
[1] Не сохранился (см. Е. Белецкая. Указ. соч., стр. 245).

[2] Это здание первоначально, как предполагают, перестраивалось Казаковым для его владельца, московского главнокомандующего В. И. Долгорукова-Крымского. В конце 1784 года оно было приобретено московским дворянством (см. А. Власюк, А. Каплун и А. Кипарисова. Указ. соч., стр. 183).

[3] Е. Белецкая. Указ. соч., стр. 247.

[4] А. Кипарисова. Неопубликованные проекты московских зодчих конца XVIII и начала XIX веков.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 114—116.

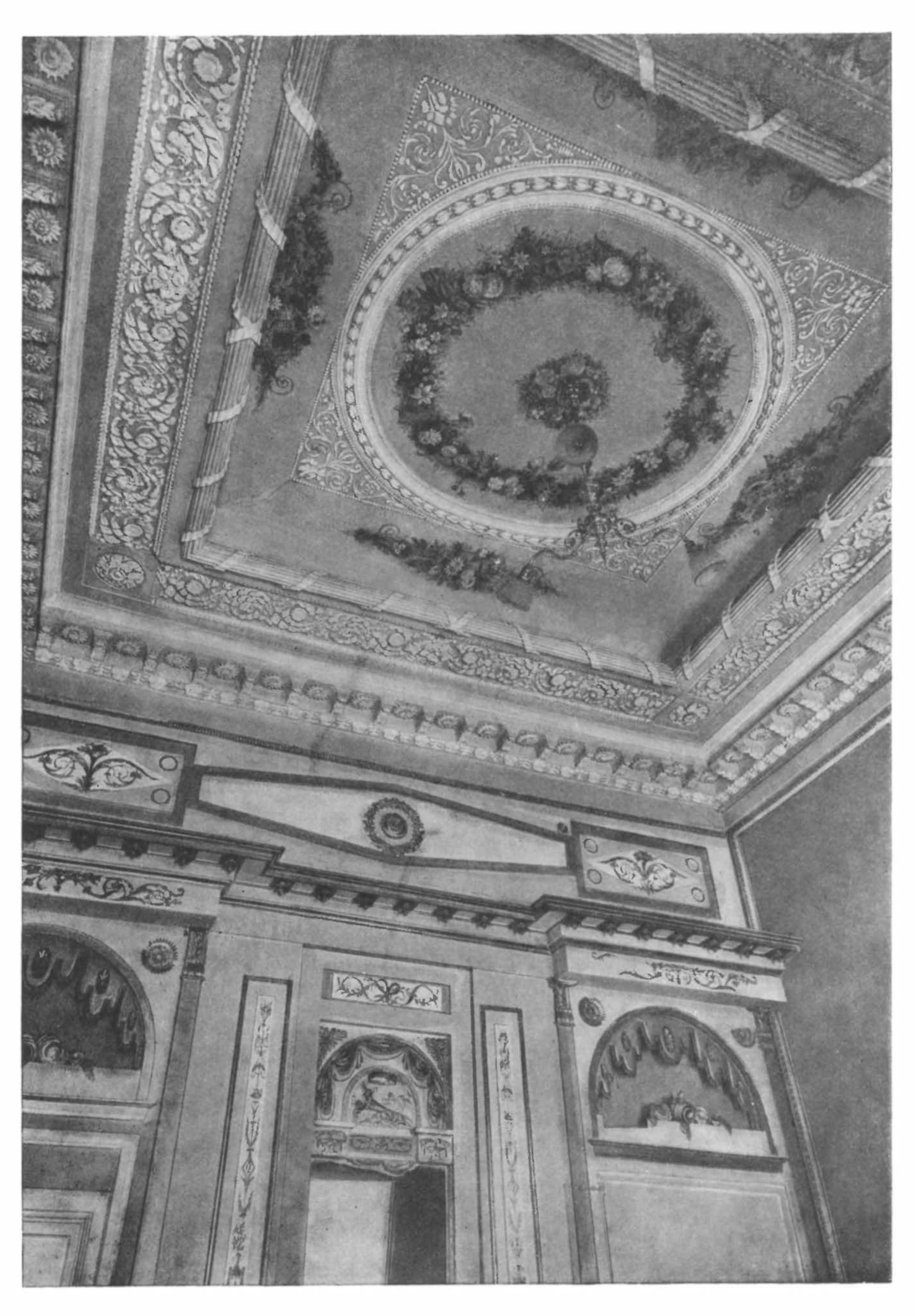
[5] Балкон первоначально отсутствовал (см.: А. Харламова. Колонный зал Дома Союзов. М., 1954, стр. 12).



М. Казаков. Колонный зал дома Благородного собрания (ныне Дом Союзов). 1784 год.

особой праздничности. Первоначальная роспись потолка (после пожара 1812 г. не восстановлена) дополняла убранство этого лучшего в Москве бального зала, рассчитанного на большое число гостей. Примыкающие к Колонному залу помещения с закругленными торцами образовывали анфиладу парадных залов, столь ценимых в то время. В этой композиции можно усмотреть отражение расположения залов баженовского Кремлевского дворца. Однако у Казакова все значительно проще, что выгодно сказалось на ясности и цельности его замысла.

Колонный зал позволяет судить о Казакове как о превосходном мастере внутреннего убранства. Так называемые «золотые комнаты» (*стр. 149*) дома Демидова в Гороховском переулке подтверждают это с полной очевидностью. Здесь Казаков применил тонко выполненную лепнину (карнизы и другие архитектурные детали), роспись потолков и легкую золоченую резьбу, покрывающую филенки дверей, украшающую рамы зеркал в простенках и размещенную над дверями и окнами. Высокими живописными качествами отличается роспись. Так, в одной из комнат в центре потолка помещен венок из пестрых садовых цветов. По краям потолка вдоль карнизов — снова цветы. Их живописным формам вторит грациозная резьба в виде трав и цветов, то поднимающихся из тонких и высоких ваз, то закручивающихся в розетки и спирали, то образующих изысканные букеты.



М. Казаков. «Золотые комнаты» дома И. И. Демидова в Москве. 1789—1791 годы.

Совершенство прорисовки орнамента, тонкий рельеф резьбы и ее легкая позолота производят чарующее впечатление.

За свою долголетнюю жизнь Казаков построил сравнительно небольшое количество церквей, но созданные зодчим храмы поражают совершенством своих форм и мастерски выполненным убранством.

Одной из первых должна быть названа церковь в Рай-Семеновском под Серпуховом (1774—1783; заложена в 1765 году). По своей общей архитектурной композиции она напоминает один из павильонов тверского Путевого дворца. Для нее Казаков спроектировал иконостас, выполненный из местного коричневато-золотистого мрамора (1778; *стр. 151*). В 1776 году в усадебной церкви Петровского-Княжищева вновь использована та же композиция, однако в более строгом классическом духе. Вместе с тем в центре храма на пилонах помещен небольшой купол, благодаря которому этот памятник не только связался с усадебным домом, но и вошел в круг столь излюбленных Казаковым ротондальных построек.

Казакову приписывается оригинальная церковь в подмосковной усадьбе Глебовых, Виноградове (1772—1777; *стр. 152, 153*)[1]. В треугольный массив здания вписана ротонда, поднимающаяся в виде мощного цилиндрического объема, увенчанного куполом. Этот своего рода могучий барабан украшен сдвоенными колоннами. Внизу же с трех сторон расположены глубокие лоджии, а на скругленных углах помещены небольшие двухколонные портики.

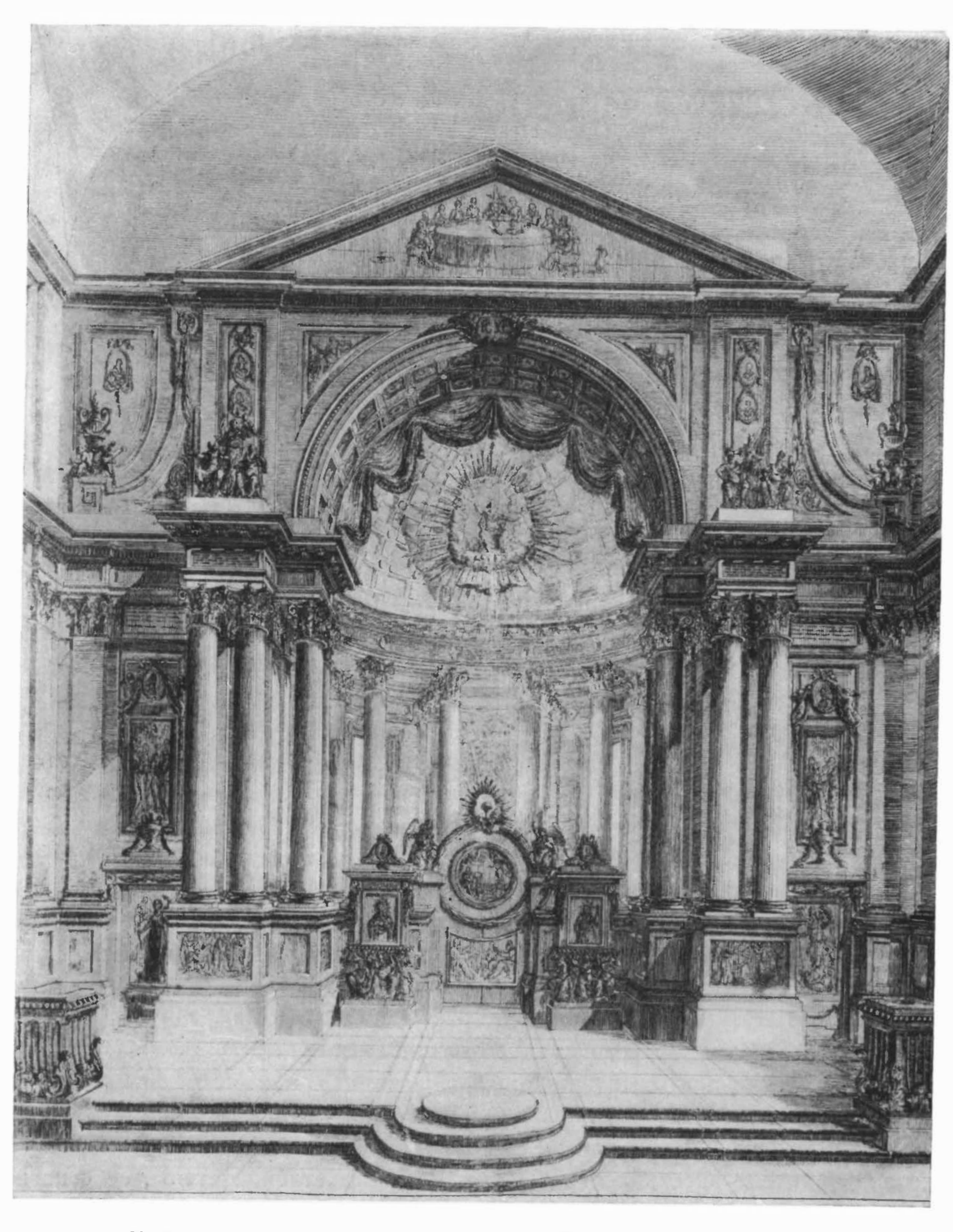
Это архитектурное решение обнаруживает немалое сходство как со зданием Сената, так и с усадебным домом Петровского-Княжищева. Приемы, объединяющие столь различные сооружения, говорят о том, что Казаков искал в создаваемых им произведениях выражение определенной идеи. Его внимание привлекали центрические здания, особенно ротонды. Формы круга в плане, цилиндра и купола в объеме, начиная с античной Греции, считались наиболее совершенными, отвечающими совершенному же образу человека.

Казакову приписывается также церковь Филиппа-Митрополита на 2-й Мещанской в Москве (1777—1788)[2]. Внутренняя ротонда этого небольшого храма поражает динамикой архитектурных форм, развертывающихся перед зрителем в сильных перспективных сокращениях (*стр. 155*). Большой ордер каннелированных ионических колонн внутри противостоит легким наружным портикам, которые почти вдвое ниже его.

В 1784 году Казаков начал постройку мавзолея И. С. Барышникова в Николо-Погорелом близ Дорогобужа, являющегося одним из лучших произведений

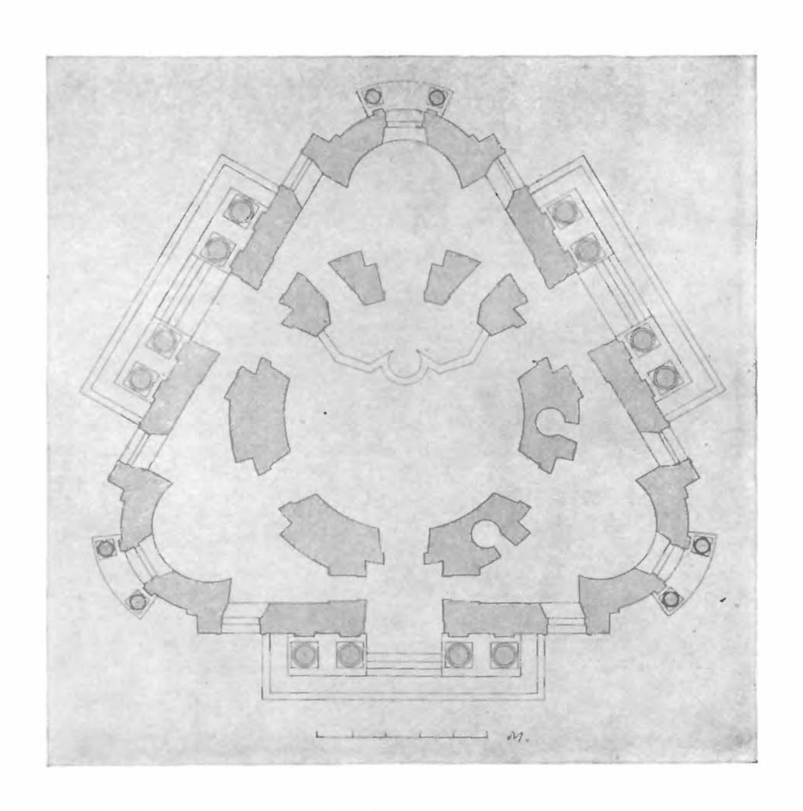
[1] В. Згура. Музыка архитектуры.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 4. М., 1928, стр. 26; Село Виноградово находится в Красно-Полянском районе Московской области.

[2] И. Снегирев. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. М., 1875, стр. 65; И. Бондаренко. Архитектор Матвей Федорович Казаков. М., 1912, стр. 33; Л. Милеги и Р. Троцкий. Церковь Филиппа Митрополита (2-я Мещанская улица в Москве).— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 82—84.



М. Казаков. Проект иконостаса церкви в Рай-Семеновском. 1778 год.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.



М. Казаков. (?). Церковь в Виноградове. План. 1772—1777 годы.

Обмер С. и Е. Чижовых. Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

мастера (*вклейка*). В мавзолее Николо-Погорелого Казаков воплотил не столько скорбь об умершем, сколько идею вечности, непрерывно обновляющейся жизни. Ф. И. Шубин, товарищ Казакова по работе над мавзолеем, раскрыл замысел зодчего в тематике барельефов, украшавших в щедром изобилии это чудесное произведение.

Круглое в плане здание, охваченное, словно венком, ионической колоннадой и завершенное спокойной полусферой купола, было поставлено на высокий цоколь-подиум. Редко расположенные небольшие квадратные окна темными пятнами своих проемов оттеняли ничем не расчлененный массив этой части здания. В отличие от лаконичной белокаменной нижней части, архитектурные членения ротонды были основаны на нежнейших сочетаниях различных форм и цветов. Вторя стройным линиям колонн, стены расчленяли вертикальные филенки. В их рисунок органически вливались белые пятна шубинских барельефов. Они выявляли архитектурное значение сдержанно обработанной стены, ее основную роль в тектонике здания. Колонны были отставлены от стены настолько, чтобы дать светотени возможность подчеркнуть всю нежность пластики здания. Их можно уподобить круглой скульптуре, настолько совершенна была их форма. В архитектуре мавзолея большую роль играл входной портик в антах,



М. Казаков (?). Церковь в Виноградове. 1772—1777 годы.

к которому поднимались два марша спокойной и торжественной лестницы. Портик, благодаря антовым стенкам, становился своего рода лоджией, что усиливало светотеневое богатство архитектуры и, вместе с тем, связывало его с массивом здания.

Если внешняя архитектура мавзолея в Николо-Погорелом говорила о вечно возрождающейся жизни, то внутри Казаков создал образ величественного погребального зала. Жизнерадостная наружная цветовая гамма — розового и белого — сменилась здесь притушенными тонами серого, оливкового и розового. Чтобы подчеркнуть роль скульптурного надгробия со склоненной фигурой плакальщицы, Казаков заменил колонны плоскими пилястрами. В противовес сдержанному величию внутреннего пространства мавзолея Казаков придал его алтарю вид легкого, почти невесомого сооружения. Гигантская портальная арка на парных

колоннах перекрывала надпрестольную сень в виде садовой беседки. Легкие золотые арабески, знакомые нам по «золотым комнатам» демидовского дома, украшали портальную арку и другие части алтаря.

Мавзолей в Николо-Погорелом был одним из самых вдохновенных произведений Казакова, прекраснейшим памятником русского классицизма XVIII века[1].

К концу XVIII века относятся еще две интересные московские церкви, сооруженные Казаковым: Козьмы и Дамиана на Маросейке (ныне ул. Б. Хмельницкого, № 14/2)[2] и Иоанна Предтечи «в Казенной», на Садовой-Земляной (ныне ул. Чкалова, № 2)[3].

В церкви Козьмы и Дамиана Казаков решил осуществить средствами классики композицию, восходящую своими корнями к храму 1712 года в Грабцеве (воздвигнутому неизвестным архитектором), где Казаков построил усадьбу П.М.Еропкину. Грабцевская церковь, близкая по композиции к храмам в Филях и в Уборах, была почти полностью лишена убранства, выделяясь гладью своих стен и четкостью ярусных объемов. Вокруг центрального цилиндрического объема церкви на Маросейке расположены три цилиндрических же объема алтаря и двух притворов. Здание храма скупо украшено простыми карнизами и двухколонными портиками. Его интерьер напоминает по композиции внутреннее пространство церкви в Виноградове.

Храм Иоанна Предтечи «в Казенной» представлял собой замечательный образец «безордерной» архитектуры классицизма. Не применяя колонн, Казаков создал здесь великолепную центрическую архитектурную композицию, основанную на тонко построенных пропорциональных членениях, игре объемов и умело примененных приемах убранства (рустовка стен, люкарны купола и т. д.).

В 1796 году Казаков построил в усадьбе Барышникова в Алексине еще один центрический, квадратный в плане храм, использовав композицию своих же более ранних произведений — церквей в Рай-Семеновском и Петровском-Княжищеве. На углах ограды он поставил тонкие и высокие башни, напоминавшие башни оград Брусненского и Голутвинского монастырей под Коломной, выполненные им же. Храм в Алексине близок по своему внешнему виду к мавзолею в Николо-Погорелом.

Центрические сооружения, в которых зодчий особенно стремился выявить гармоническое начало архитектуры, в наиболее совершенной форме раскрывают перед нами всю глубину творческих взглядов прославленного мастера.

В 1790-х годах Казаков осуществил несколько новых крупных общественных и дворцовых построек. В 1796 году он перестроил дом А. А. Безбородко на Яузе в Слободской дворец. В этом здании, выстроенном в 1788—1789 годах по проекту Кваренги, Казаков соорудил перед портиком широкую лестницу, которая подчеркнула его монументальный характер. Помимо этого, Казаков

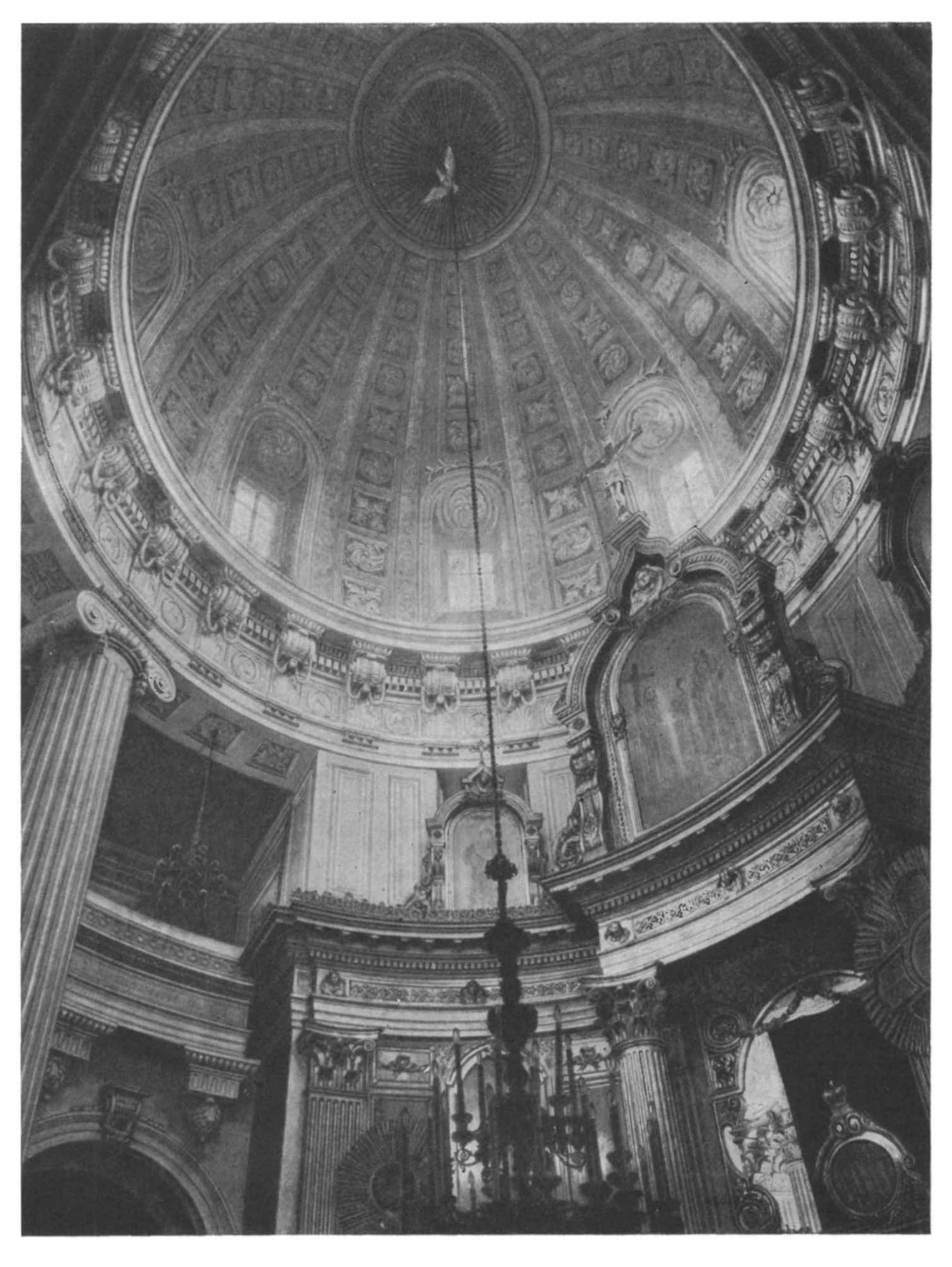
[1] Не сохранился.

[2] И. Снегирев. Памятники московской древности, тетр. I. М., 1842—1843, стр. СХП; и Бондаренко. Архитектор Матвей Федорович Казаков. М., 1912,стр. 33.

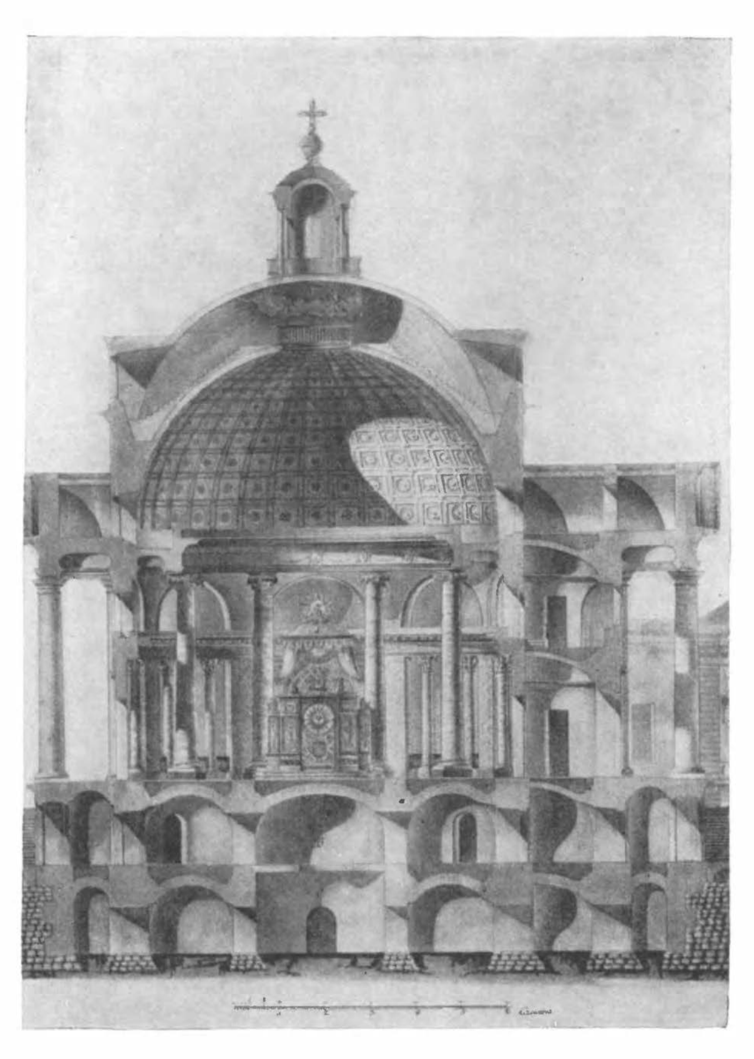
[3] И. Бондаренко. Указ. соч., стр. 34.



М. Ф. Казаков. Мавзолей в Николо-Погорелом. 1784—1802 годы.



М. Казаков. Внутренний вид церкви Филиппа Митрополита в Москве. 1777—1788 годы.



М. Казаков. Голицынская больница в Москве. 1796—1801 годы. Разрез по церкви. Чертеж из альбома «казенных строений» № 5 М. Ф. Казакова.

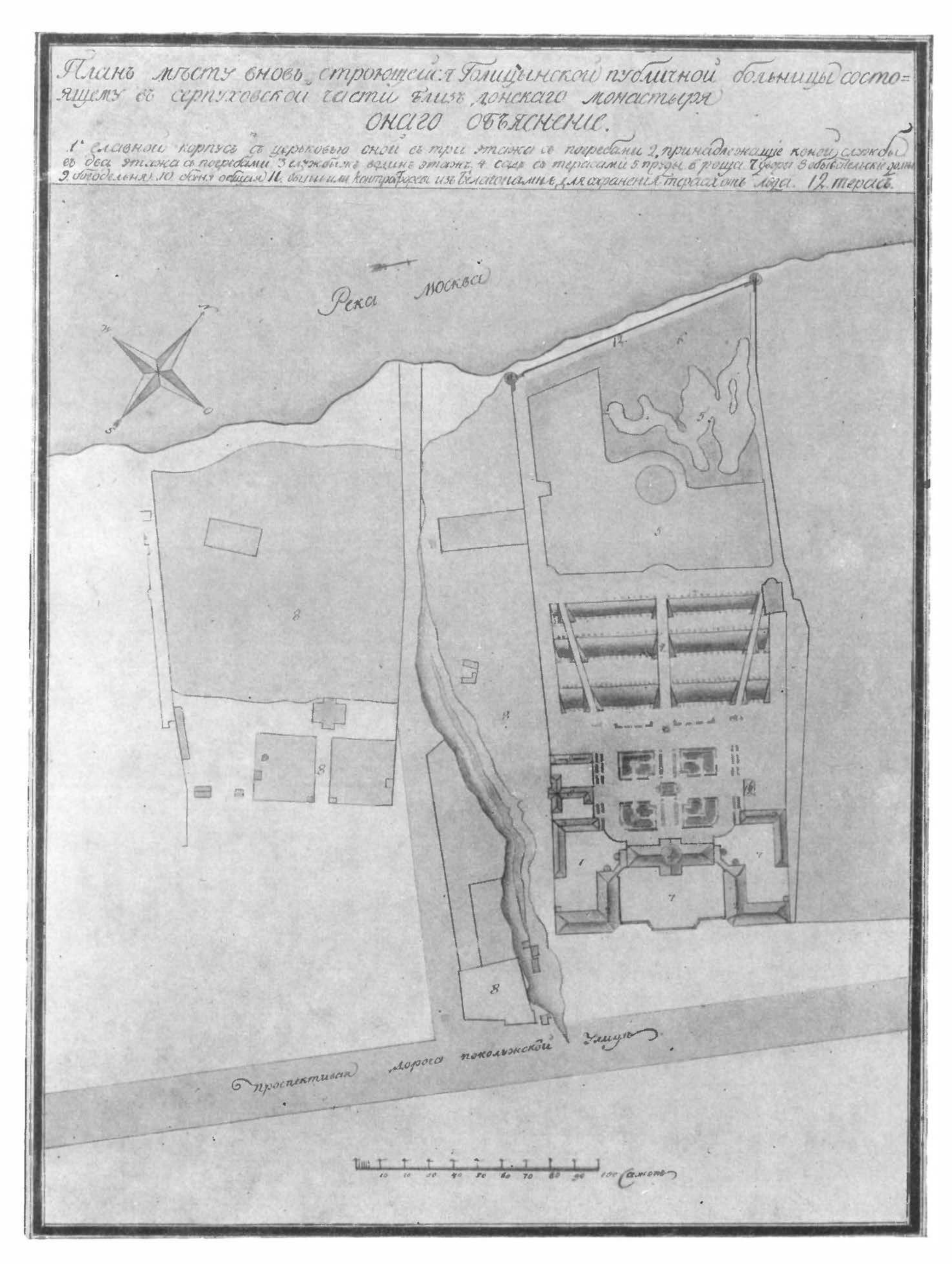
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

пристроил ряд новых помещений и создал эффектный колонный переход-галлерею, связывавший Слободской дворец с Лефортовским[1].

Наиболее выдающимся общественным сооружением Казакова этого времени является Голицынская больница на Б. Калужской улице (ныне Ленинский проспект, № 8) в Москве (1796—1801; *стр. 156, 157, вклейка*). В ее планировке вновь ожила усадебная схема дома с флигелями и парадным двором. Однако она получила теперь более городской характер благодаря вытянутым вдоль улицы боковым корпусам больницы. Расположению боковых корпусов вторит и главный, трехэтажный корпус. Даже такая деталь, как лестница у центрального портика, соответствует большой длине здания и подчиненности его протяженному пространству улицы. Для преодоления строгости и некоторого однообразия архитектуры корпусов больницы Казаков увенчал помещенный за торжественной колоннадой главного портика круглый зал больничной церкви большим куполом со стройным ротондальным бельведером. По сторонам купола он поставил два меньших. Тем самым создается иллюзия пятиглавой композиции, как будто по другую сторону центрального купола расположены еще два купола. Подобным приемом Казаков не только сильнее подчеркнул центр здания, но и выявил его объемность, что было особенно важно в связи с расположением больницы вдоль улицы.

Не меньшее внимание зодчий уделил интерьеру церкви. Излюбленная им

О. Евангулова. К истории здания Ремесленного заведения Воспитательного дома.— В кн.: «Памятники культуры», вып. 2. М., 1960, стр. 116—127.



М. Казаков. Голицынская больница в Москве.
1796—1801 годы. Генеральный план.
Чертеж из альбома «казенных строений» № 5 М. Ф. Казакова.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

ротонда получила здесь новое решение. Она вписана в центральный, квадратный в плане объем, образовав при этом по углам глубокие экседры. Невысокие коринфские колонны, расположенные вдоль стен ротонды, подчинены мощной ионической свободно стоящей колоннаде, поддерживающей хоры. Ионический ордер, таким образом, занял место коринфского, который в постройках классицизма часто главенствовал над ионическим. Ротонда завершается двойным световым кессонированным куполом.

О пристрастии Казакова к ротондальным композициям говорит и его проект картинной галлереи, предназначенной для общественного пользования и выстроенной им в восточной части сада Голицынской больницы[1]. Казаков разработал два варианта проекта. В первом из них в центре вытянутого здания могучий купол покоится на кольце дорических колонн, поражающих своими монументальными формами. Второй вариант был выполнен мастером с использованием форм раннепетровского зодчества. В противоположность первому варианту здание картинной галлереи выглядит здесь более легким и стройным. Чертежи восхищают филигранной точностью форм и почти гравюрной техникой исполнения, хотя они и выполнены простым карандашом.

Позади больницы Казаков разбил парк с прудами, подведя его к берегу Москвы-реки. Вдоль берега была сооружена белокаменная набережная с белокаменными же беседками и замечательной лестницей-спуском к воде. Эта набережная свидетельствовала о городском характере всего комплекса.

К 1797 году относится проект перепланировки Кремля. Он существенно отличался от баженовского, над которым Казакову некогда пришлось так много поработать. Зодчий не предлагал строить новый Кремль. Он заботился лишь об архитектурном единстве и цельности всего ансамбля Кремля, об архитектурной связанности различных, уже существовавших к его времени зданий. Казаковский проект перепланировки Кремля характеризуется, по сравнению с проектом Баженова, также и замкнутыми перспективами[2].

В 1801 году Казаков вышел в отставку. Последним выстроенным им зданием была Павловская больница, фасад которой по общим приемам близок к фасаду главного корпуса Голицынской больницы.

Начальник Кремлевской экспедиции Валуев, поддерживая ходатайство Казакова об отставке, писал о нем: «Толико знаменитый и искуснейший архитектор статский советник Казаков, прославившийся по всей России отличнейшими познаниями сего художества и практическим производством, так что, разделив талант свой, наполнил не толико Москву, но и многие края России хорошими архитекторами остаток дней своих желает еще посвятить обучению архитекторской школы ...»[3].

[1] Строительство здания картинной галлереи было закончено в 1809 году; в 1818 году здание было перестроено Д. Жилярди под больничный корпус (см.: А. Власюк, А. Каплун, А. Кипарисова. Указ. соч., стр. 257).

[2] Н. Коваленская. История русского искусства XVIII в. М.— Л., 1940, стр. 130.

[3] А. Успенский. Архитектор Матвей Казаков.— «Мир искусства», 1904, № 11—12, стр. 239—240.



М. Ф. Казаков. Голицынская больница в Москве. 1796—1801 годы.

Школа, организованная Казаковым еще в 1792 году, выросла из Экспедиции Кремлевского строения. Она помещалась у Казакова на дому, в Златоустовском переулке (ныне — Б. Комсомольский), вплоть до ухода зодчего в отставку. Ее целью было «иметь совершенных мастеров российских что могут заимствовать и прочие губернии и потому не будет нужды в иностранных, которые не сведущи ни в доброте здешних материалов, ни в том, что здешний климат производить может»[1].

В 1800 году, еще до выхода Казакова в отставку, зодчему поручили новую огромную по масштабу работу — составление атласа Москвы «из фасадических планов»[2] Казаков привлек к этому делу большинство своих учеников-архитекторов, а также группу московских землемеров. До семнадцати человек работало под его руководством, снимая планы отдельных частей Москвы, обмеряя лучшие ее здания. Атлас должен был состоять из 185 таблиц большого формата (71 × 100 см). Задуманный в подражание петербургскому атласу Сент-Илера, Горихвостова и Соколова (1765—1775), он превзошел его масштабом работ. Об этом атласе, изображавшем Москву «с птичьего полета», один из помощников М. Ф. Казакова, архитектор И. Селехов, писал: «... комиссия, сочинив фасадический план Москвы, приведет к окончанию и большой геометрический план сей столицы, и оное тем важнее и достопамятнее будет, что сей план вместе с фасадическим останется единственным и образцовым из всех доныне известных в целой Европе такого рода планов»[3].

К 1804 году было закончено 40 таблиц. Казаков на собственный счет выгравировал и раскрасил две таблицы, изображавшие Московский Кремль. Но неожиданно вся работа была прервана. Александр I решил, что расходовать деньги «для предмета, в существе своем никакой особенной пользы не заключающего, его величество не признает удобным ...»[4]. Огромной важности архитектурное начинание Казакова было отвергнуто самодержавием, которому были чужды интересы русского общества и русского искусства.

В 1812 году, когда французы приблизились к Москве, семья увезла престарелого зодчего в Рязань. Здесь он узнал об ужасном пожаре, испепелившем древний город. «Весть сия, — писал его сын, — нанесла ему смертельное поражение. Посвятив всю свою жизнь зодчеству, украся престольный град великолепными зданиями, он не мог без содрогания вообразить, что многолетние его труды превратились в пепел и исчезли вместе с дымом пожарным ...»[5].

Знаменитый зодчий, строитель классической Москвы, умер в Рязани и был погребен 26 октября 1812 года в Троицком монастыре[6].

[1] ЦГАДА, ф. 16, оп. 1, д. 271, л. 257—262.

[2] Ленинградское отделение Института археологии АН СССР, ф. Московского археологического общества, д. 153.

[3] М. Ильин. Фасадический план Москвы М. Ф. Казакова.— «Архитектурное наследство», вып. 9. Л.—М., 1959, стр. 7.

[4] М. Ильин. Архитектура Москвы в XVIII веке. М., 1953, стр. 57.

[5] М. К. [М. М. Казаков]. О Матвее Федоровиче Казакове. — «Русский вестник», 1816, № 11, стр. 6.

[6] Г. Вагнер. К биографии М. Ф. Казакова.— «Архитектура СССР», 1957, № 3, стр. 62.

Организованная Казаковым школа принесла плоды еще в пору интенсивных работ самого ее основателя. В 90-х годах XVIII века начал свою деятельность ряд ее воспитанников. Однако полностью дарования учеников Казакова проявились лишь с начала нового столетия.

Из старейших учеников и помощников Казакова следует в первую очередь назвать Ивана Васильевича Еготова (1756—1815). Он известен как автор здания «Военной госпитали» в Лефортове (1798 — 1802; *стр. 161*). В литературе была сделана попытка связать композицию фасада этой постройки Еготова с Пашковым домом Баженова[1], что вряд ли верно, так как Еготов скорее исходил не из произведения Баженова, а из образцов, созданных Казаковым. В архитектуре этого величественного сооружения отчетливо ощущается связь с домом Губина. Центральный портик-лоджия, спаренные колонны, не говоря о «ступенчатости» общей композиции, находят себе аналогии в казаковском здании. На этот шаг Еготова толкало и местоположение госпиталя на взгорье берега Яузы.

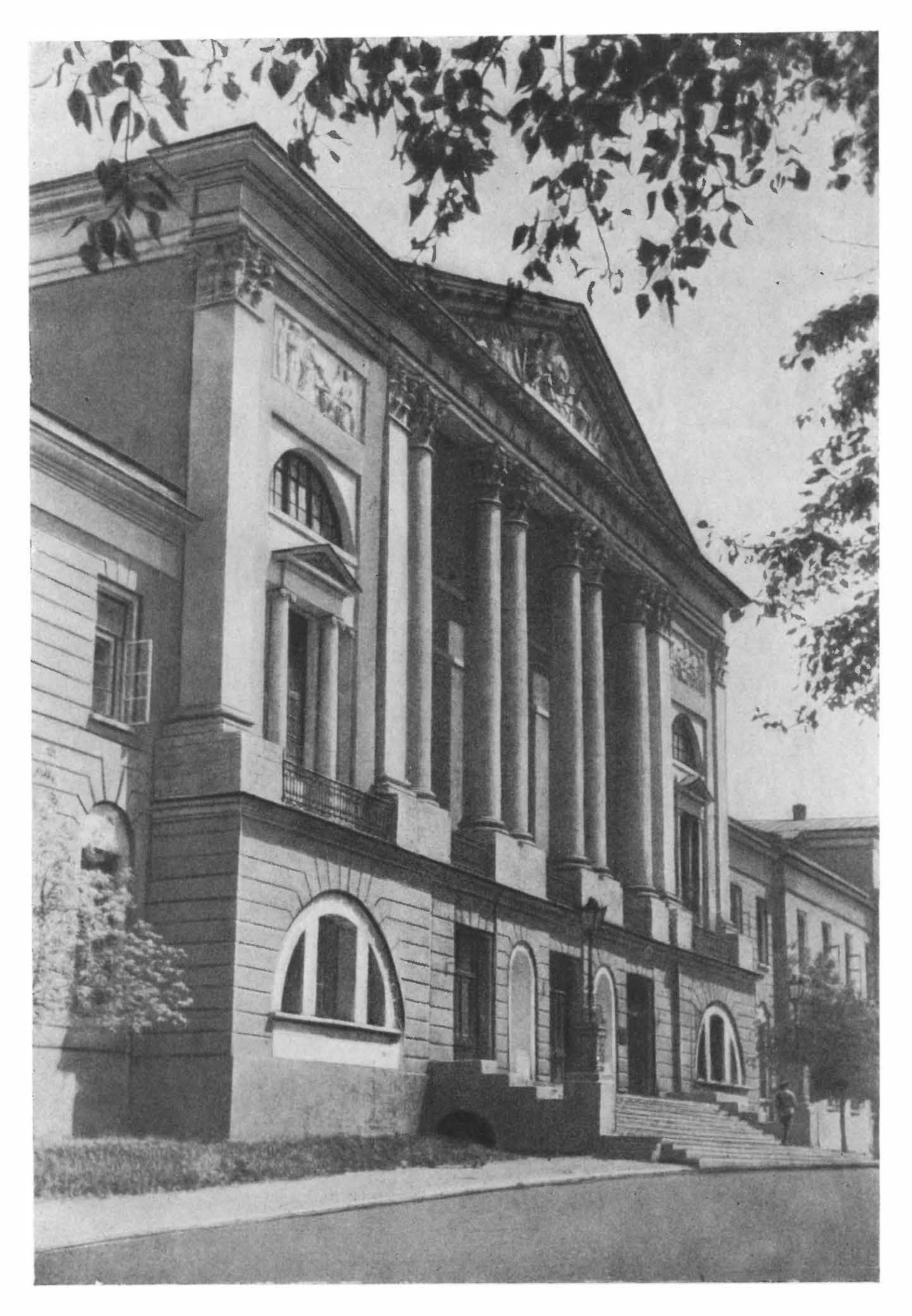
Однако здесь следует отметить не столько зависимость произведения ученика от творчества учителя, сколько общий торжественный характер архитектуры «Военной госпитали». Еготов наделил ее фасад чертами дворцового здания, что было обусловлено не только его назначением, но и соседством Головинского и Слободского дворцов. В этом окружении архитектору приходилось решать трудную задачу, тем более, что здание имело утилитарное назначение. Удачная разработка основного объема, применение скульптуры, сопоставление разномасштабных ордеров и т. д. позволило Еготову создать один из видных памятников Москвы рубежа XVIII и XIX веков. К его же творчеству относятся ограда и другие «малые» архитектурно-декоративные формы расположенного напротив Слободского парка (начало XIX в.), украшение которого было начато еще Казаковым (гроты, полубеседки и т. д.). Эта работа Еготова объединила три крупных здания, образовавших один из значительнейших ансамблей Москвы эпохи классицизма.

Среди произведений, приписываемых Еготову, усадебный дом Дурасова в Люблине (1801) должен быть назван как один из самых оригинальных. Прихоть владельца заставила зодчего создать необычайный для архитектуры того времени план дома (крестовидный, напоминавший полученный Дурасовым аннинский крест). Многообъемная композиция умело объединена колоннадами, связавшими отдельные крылья дома друг с другом. Купол, перекрывающий центральный круглый зал, объединил все части здания, придав ему таким образом полную законченность.

К садово-парковым сооружениям, выполненным Еготовым в 1803 году, принадлежат беседка «Золотой сноп»[2], павильоны «Миловида» и «Нерастанное»

[1] А. Цирес. Искусство архитектуры. М., 1946, стр. 221—226.

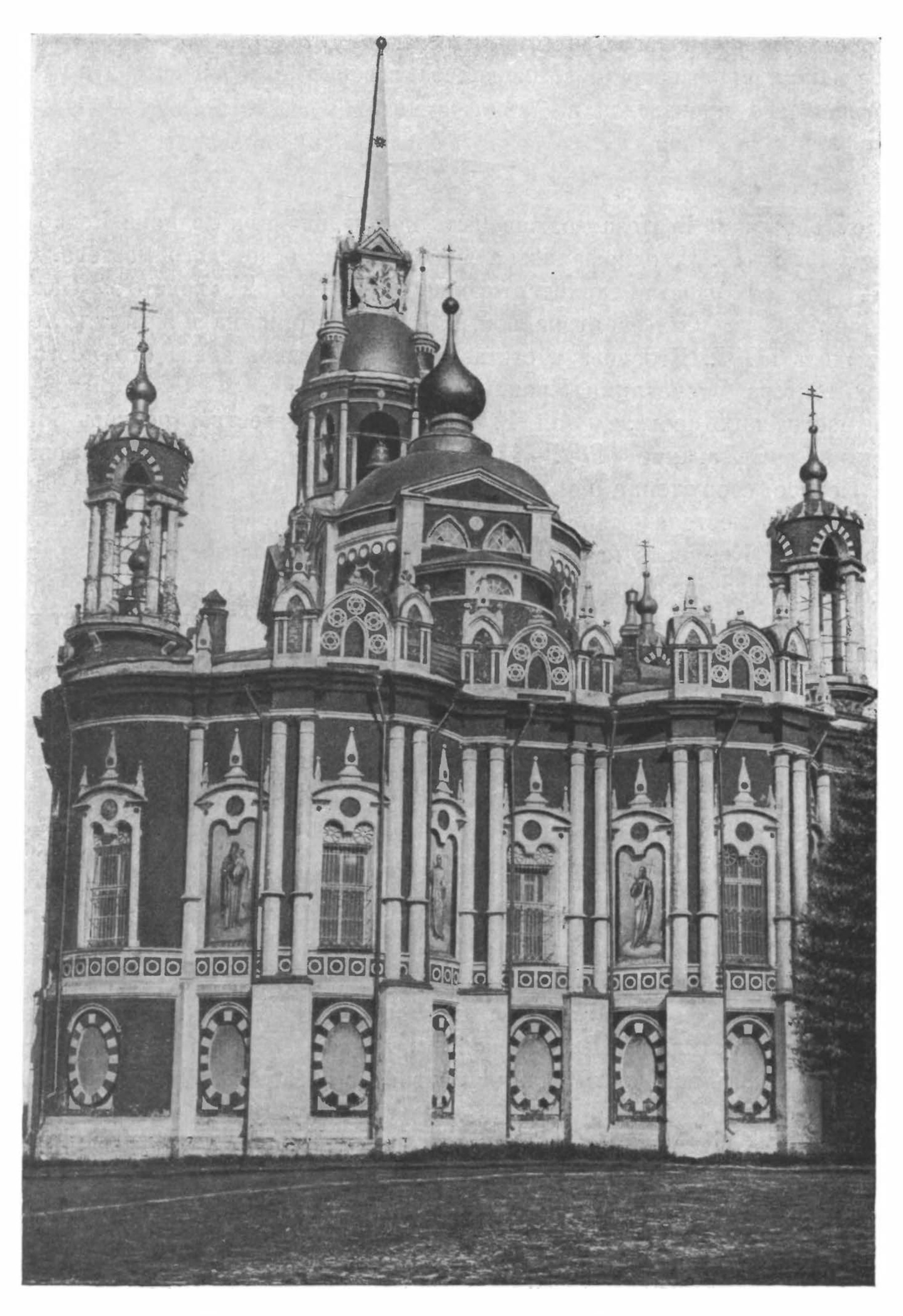
[2] Подписной чертеж беседки хранится в ЦГАДА, в фондах Московского дворцового архива (ф. 1243).



И. Е г о т о в. Госпиталь. 1798—1802 годы.



Р. Казаков. Церковь Мартина Исповедника в Москве. 1782—1793 годы.



А. Б а к а р е в (?). Собор в Можайске. 1809—1814 годы.

в Царицынском парке[1]. Эти постройки отмечены печатью романтизма, столь характерного для усадебного искусства рубежа двух столетий. Применение скульптуры и росписи «гризайль» (в «Миловиде») говорит о любви автора к пластике, обогащавшей его произведения.



Рядом с именем Еготова должно быть поставлено имя Родиона Родионовича Казакова (1755—1803), однофамильца знаменитого московского мастера. С 1770 по 1775 год он работал архитекторским учеником в «команде» Баженова. С 1781 по 1792 год был занят на постройках у Потемкина в Крыму и Херсоне. После выхода М. Ф. Казакова в отставку Р. Р. Казаков занял его место главного архитектора Экспедиции Кремлевского строения[2].

Из московских произведений Р. Р. Казакова известны церковь Мартина Исповедника на Таганке (1782—1793) и колокольня Андроникова монастыря (1799). Первое сооружение поражает своим масштабом (*стр. 162*), что, видимо, объясняется его местоположением и ролью зрительного «опорного пункта» (аналогично церкви Климента на Пятницкой). Р. Казаков разработал здесь распространенную в то время архитектурную тему пятиглавия, уделив немалое внимание резко очерченному силуэту. Так же как и Еготов, Р. Казаков обнаруживает в своем творчестве склонность к выявлению пластического начала в архитектуре. Однако любовь к пластике выражена у него по-иному. Многочисленные колонны охотно применяются им как существенный элемент архитектурного убранства, что дало повод сближать его произведения со зданиями времени Д. В. Ухтомского[3]. В этом отношении особенно характерна была многоярусная колокольня Андроникова монастыря[4].

К школе М. Ф. Казакова принадлежит и известный дом Разумовского на Гороховом поле (ныне ул. Казакова, № 18), построенный в 1801—1803 годах А. А. Менеласом и позднее перестроенный А. Г. Григорьевым[5]. Он представляет собой типичную городскую усадьбу с парадным двором и пейзажным парком. Центр здания подчеркнут большой полуциркульной нишей с кессонированной конхой, перед которой поставлена на довольно высоком цоколе ионическая колоннада с двумя портиками. Живописной и нарядной, обогащенной светотеневыми эффектами центральной части здания противопоставлены примыкающие к ней

[1] В. Казанцев. Царицыно. М., 1929, стр. 17.

[2] «История русской архитектуры», изд. 2. М.,1956, стр. 389.

[3] Г. Жидков. Русское искусство XVIII века. М., 1951, стр. 79.

[4] Приписываемый Р. Казакову дом Баташева (Яузская больница; см.: «История русской архитектуры», стр. 389, 390), выстроенный крепостным архитектором М. Кисельниковым, вряд ли может относиться к его творчеству... По-видимому, он построен по проекту какого-либо крупного архитектора, возможно — Баженова (см.: «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951, стр. 95—99).

[5] Е. Белецкая. Из истории строительства дома Разумовского.— В кн.: «Архитектурное наследство» вып. 9. Л.— М., 1959, стр. 189—196. Дом деревянный оштукатуренный. Ныне в нем помещается Гос. центральный институт физической культуры.

гладкие, скупо украшенные крылья, завершенные небольшими прямоугольными павильонами. Композиция дополнялась двумя такими же, но отдельно стоящими павильонами вдоль красной линии улицы.

Работы главы московской архитектурной школы М. Ф. Казакова и его учеников определили общий облик и характер застройки города. Отмеченное в литературе[1] незначительное, по сравнению с Петербургом, влияние регулирующих застройку и планировку органов благоприятствовало свободе, живописности и разнообразию архитектурно-композиционных приемов, применявшихся при строительстве московских зданий. В этом процессе сложения московской архитектуры последних десятилетий XVIII века немаловажную роль сыграл холмистый рельеф города. Сравнивая архитектуру Москвы и Петербурга этого времени, следует указать, что в Москве объемность и пластичность зданий получили большее значение. Эту особенность московской архитектуры во многом определило творчество Казакова. Оно оказало влияние и на постройки в ближайших от Москвы городах. Особенно примечателен красивый собор в Можайске (А. Н. Бакарев? 1809—1814). Его отделка выполнена в духе «готических» работ самого Казакова, при использовании и баженовских мотивов (*стр. 163*). Монументальности ярусной колокольни противопоставлена легкость и ажурность боковых глав, напоминающих садовые беседки (ср. с бельведером первого варианта дворца Казакова в Царицыне). Характер ордерных форм также близок к произведениям прославленного мастера. Совершенно по-казаковски была выстроена больница в Рязани (1816) с ее монументальным ионическим портиком. Можно даже утверждать, что лучшие рязанские здания первых двух десятилетий XIX века носят на себе сильнейший отпечаток казаковского гения.

Приведенные примеры могут быть легко умножены. Они лишний раз свидетельствуют об исключительном значении творчества Казакова и возглавляемой им школы. Последняя не только определила весь последующий ход развития архитектуры классицизма Москвы, но долгие годы оказывала воздействие на застройку городов центральной России.

[1] «История русской архитектуры. Краткий курс».М., 1951, стр. 237.



И. Е. СТАРОВ

А. Н. Петров

В то время как в Москве жили и трудились великие зодчие, основоположники русского классицизма В. И. Баженов и М. Ф. Казаков, в Петербурге, независимо от них, работал третий крупнейший представитель этого мощного художественного направления в русской архитектуре — Иван Егорович Старов[1].

Несмотря на общность идейной направленности творчества трех мастеров, каждому из них были присущи индивидуальные особенности, определившие глубокое своеобразие их произведений.

Баженов и Казаков не поддерживали непосредственной связи с крупнейшей художественной школой второй половины XVIII столетия в России — петербургской Академией художеств. Старов, напротив, был связан с ней тесными узами. По словам современника, он был «одним из тех, на ком основалась Академия», и ему в значительной мере принадлежала заслуга воспитания целой плеяды учеников — мастеров «петербургской школы» русской архитектуры, имевшей свои специфические отличия от «московской школы», возглавлявшейся Баженовым и Казаковым.

Десятилетним мальчиком Старов поступил в гимназию при Московском университете. Уже в 1756 году он был отправлен в Петербург в числе других «бедных, но способных людей», отобранных из числа воспитанников гимназии для определения в Академию художеств. В Петербурге, до начала регулярных занятий в Академии, Старов стал посещать мастерскую замечательного зодчего, современника Д. В. Ухтомского и В. В. Растрелли — С. И. Чевакинского. Здесь

[1] Как показали новейшие разыскания, И. Е. Старов родился в Петербурге 12 февраля 1745 года, в семье мелкого служащего — «кописта» Придворной конторы, в 1748 году оставившего работу и определившегося дьяконом в церковь Николы «на Щепах» в Москве (ЦГИАЛ, ф. 796, оп. 29, л. 166, 1748 г.). Умер Старов в Петербурге 5 апреля 1808 года и погребен на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры.

Старов близко сошелся с Баженовым, учившим его «рисовать с глазок» и зажегшим в нем, быть может вместе с Чевакинским, творческий энтузиазм и любовь к зодчеству.

В Академии художеств Старов занимался сначала под руководством А. Ф. Кокоринова, а затем, с 1759 года, — Валлена Деламота. В 1762 году Старов блестяще закончил Академию и был отправлен для усовершенствования во Францию и Италию. Как и Баженов, он нашел себе руководителя в лице Шарля де Вайи — талантливого зодчего и педагога.

Париж начала 1760-х годов жил интенсивной художественной жизнью, и Старов имел там обильную пищу для наблюдений. В годы, проведенные Старовым в Париже, Ж. А. Габриэль построил в Версале Малый Трианон; в Париже, на площади Людовика XV, возводились правительственные здания; Ж. Ж. Суффло начинал постройку церкви св. Женевьевы, будущего Пантеона. Художественный кругозор Старова расширила поездка в Италию, где он получил возможность изучать памятники архитектуры античности и Возрождения. Во Франции и Италии Старов встретился со своими старшими товарищами — Лосенко и Баженовым. Живое общение между тремя первыми академическими пенсионерами сблизило их и помогло им шире и полнее воспринять и критически оценить увиденное на чужбине.

По возвращении в 1768 году в Петербург Старов в течение двух лет получил звания «назначенного», академика и адъюнкт-профессора Академии.

В 1770 году в Петербурге открылась большая художественная выставка, организованная Академией художеств. Здесь экспонировались рисунки Старова и его первый известный нам реальный проект — загородного дома князя А. И. Вяземского близ Петербурга. Работы Старова привлекли общее внимание. В 1771 году он получил два крупных заказа на проектирование дворцово-усадебных ансамблей в Богородицке и Бобриках, а затем, в 1772 году, после смерти А. В. Квасова, занял место главного архитектора в «Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы»[1]. Это явилось началом чрезвычайно интенсивной деятельности зодчего, год от года приобретавшей все больший размах.

Первый период творчества Старова — 1770-е годы — прошел под знаком неустанных исканий и постепенного преодоления барочных традиций. Это не значит, что Старов ограничился использованием принципов уже сложившегося нового направления в русском зодчестве. Напротив, его творчество имело глубоко новаторский характер: им, как и его современниками — Баженовым и Казаковым — были выдвинуты те художественные идеи и принципы, которые надолго определили пути развития отечественной архитектуры.

Для раннего этапа творческой деятельности Старова особенно характерны дворец в Богородицке (проект 1771 года; заложен в 1773 году) и усадебный дом в Никольском-Гагарине под Москвой (1773—1776).

[1] Старов проработал в «Комиссии» два года.

Дворец в Богородицке (имении графа Бобринского под Тулой) построен по чертежам Старова архитектором Я. А. Ананьиным. Прекрасный парк в усадьбе распланировал один из выдающихся деятелей русской культуры XVIII века — А. Т. Болотов. Дворец расположен высоко на холме, над рекой, запруженной и превращенной в озеро. На противоположном берегу озера раскинулся небольшой провинциальный городок, замечательный своей планировкой. Оси пяти основных городских улиц, расходящихся веерообразно, пересекаются в центре овального зала дворца. Главный дворцовый корпус был соединен двумя полуовальными оградами с симметричными служебными флигелями. В композиционном построении дворца, не прибегая к портикам и колоннадам, Старов достиг впечатления монументальности, гармонии и равновесия масс. Фасад дворца, обращенный к озеру, имеет сильный выступ, образованный внешней стеной центрального овального зала. В пластической разработке поверхности наружных стен Старов использовал для нижнего этажа мотив рустов, а для верхнего — неглубоких ниш и филенок. Он увенчал здание карнизом с характерными для раннего классицизма сухариками и придал фасаду скромный, изящный и выразительный облик [1].

Тот же мотив центрального, овального в плане, зала Старов повторил в композиции усадебного дома в Никольском (*стр. 169*). Однако здесь овальный зал, вытянутый в направлении продольной оси здания, имеет высоту лишь одного этажа. Во втором этаже фасадная стена составляет продолжение внутренней вогнутой стены овального зала. Мотив противопоставления сильного выступа в первом этаже вогнутой поверхности второго этажа, идущий еще от барокко, создает игру света и тени на фасаде дома. Как и в Богородицке, центральный корпус соединен с боковыми симметричными флигелями дугами оград [2].

С тем же приемом соединения оградами центрального корпуса с боковыми флигелями мы сталкиваемся в Сиворицах, усадьбе Демидовых, близ Гатчины, построенной Старовым в 1775—1776 годах [3]. В дальнейшем, в русском классицизме 1780—1790-х годов, мотив невысоких оград, ограничивающих парадный двор, уступил место открытым колоннадам.

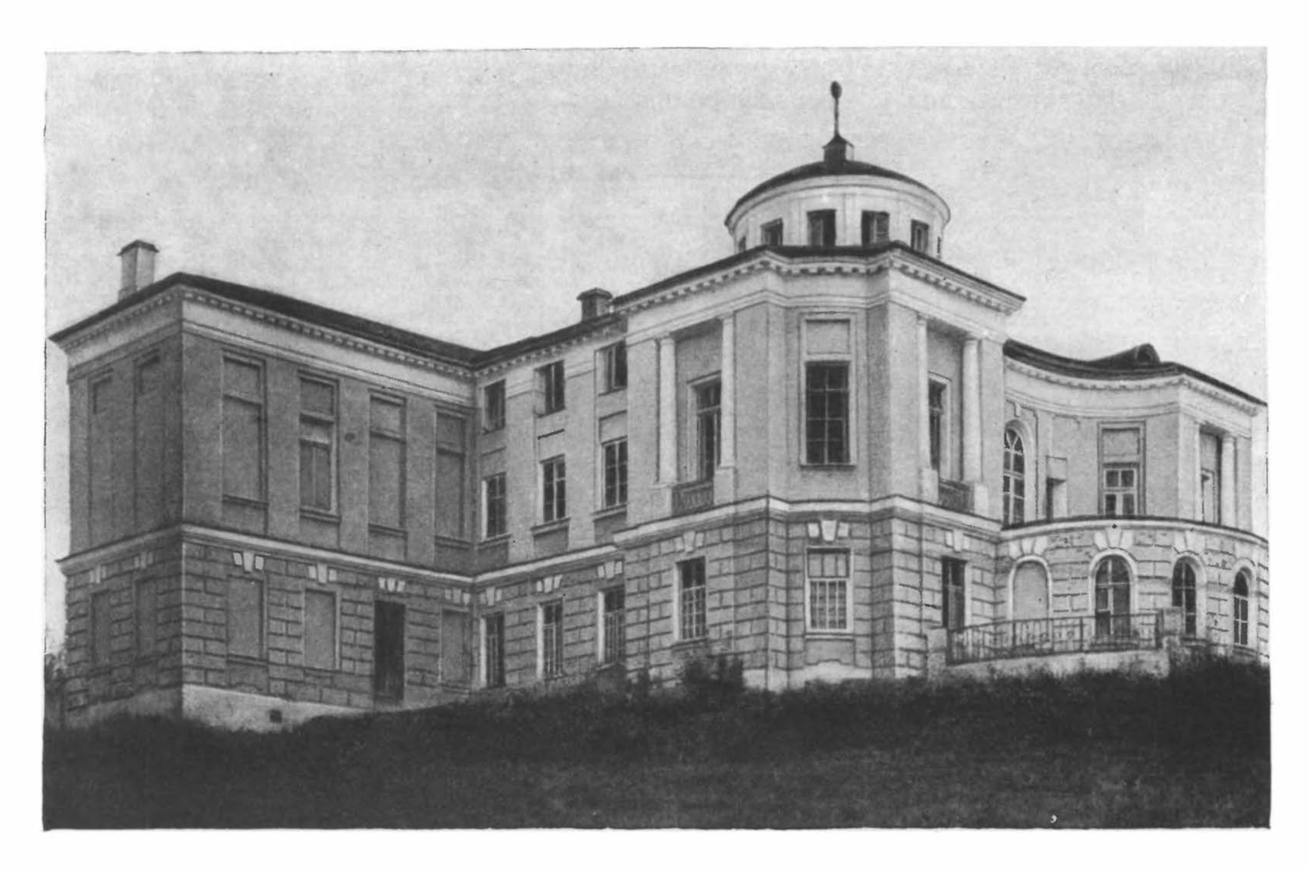
По композиционному замыслу Сиворицкая усадьба близка к усадебным домам в Богородицке и Никольском, но, в отличие от них, в обработке садового фасада Старов применил колоннаду большого ордера [4]. Впрочем, это еще не тот свободно стоящий портик, отмечающий центр фасада и главный вход в здание, который был характерен для зрелого классицизма. Здесь колонны широко расставлены между двумя фланкирующими фасад ризалитами. Как и в Никольском, Старов возвел над центральной частью усадебного дома в Сиворицах

[1] Дворец в Богородицке пострадал от военных действий в 1941 году. Проектные чертежи И. Старова опубликованы в издании: «Памятники искусства Тульской губернии», год II, вып. 2. М., 1913, табл. 5—10.

[2] В усадьбе помещается дом отдыха.

[3] В усадьбе расположена больница.

[4] Связующим звеном между домами в Богородицке и в Сиворицах служила уничтоженная в 1941 году фашистскими захватчиками дача А. Г. Демидова на Петергофской дороге, с характерными для Старова прямоугольным в плане бельведером и овальным залом, образовавшим выступ в центре главного фасада.



И. Старов. Усадебный дом в Никольском-Гагарине. 1773—1776 годы.

бельведер, откуда открывался великолепный вид на окружающий усадьбу парк, озеро перед домом, далекие поля, леса и рощи. Бельведер сделался излюбленным Старовым элементом его усадебных домов 1770-х годов.

Особенности рельефа, наличие водоемов и зеленых массивов, обогащающих пейзаж, очень тонко учитывались и использовались Старовым в его поисках органического единства усадебных сооружений и их природного окружения. В Сиворицах был создан близ дома замечательный пейзажный парк с декоративными парковыми павильонами[1]. До нашего времени в Сиворицком парке сохранились каменная беседка-ротонда и прекрасно прорисованная декоративная ваза, стоящая на невысоком постаменте на берегу пруда перед домом[2].

В обработке фасада Сиворицкого дома Старов применил ионический ордер, сочетающий, по словам одного из его современников, «скромную красивость и тонкую приятность»[3]. Тот же ордер Старов использовал в обработке фасадов

[1] Сильно пострадал во время Великой Отечественной войны.

[2] В Музее истории Ленинграда хранится альбом чертежей парковых сооружений в Сиворицах, относящийся к концу XVIII — началу XIX веков. В нем имеются чертежи, выполненные самим Старовым, в том числе подписанный им фасад усадебного дома.

[3] А. Болотов. Некоторые общие примечания г. Гиршфельда о увеселительных замках и сельских домах.— «Экономический магазин», ч. XXVIII. М., 1786, стр. 198.

Таицкого усадебного дома (1774—1780-ые годы)[1]. И здесь, как и в других усадебных домах, мы сталкиваемся с мотивом бельведера, с тонкой и изящной пластической обработкой поверхности стен, но в композиции плана Старов дал нечто новое по сравнению с ранее разработанным им типом усадебного дома.

Дом в Таицах, квадратный в плане, задуман как самостоятельное, изолированное здание, рассчитанное на свободное обозрение со всех сторон. Круглый зал, расположенный в его центре, освещен верхним светом. В углы здания Старов вписал круглые в плане открытые террасы-лоджии. Отдаленный прототип композиционного построения Таицкого дома можно видеть в ротонде Палладио, но более близкой его аналогией является сооруженный М. Ф. Казаковым усадебный дом Н. А. Демидова в Петровском-Княжищеве, где центральный круглый зал соединен с угловыми помещениями коридорами, направленными по диагоналям квадрата. Два ведущих мастера русского классицизма пришли, одновременно и независимо друг от друга, к аналогичным композиционным схемам усадебного дома.

В процессе исканий образа усадебного дома у Старова возникла мысль о возможности совершенно нового толкования варьировавшейся в итальянском и французском зодчестве периода барокко темы галлереи как основного дворцового помещения, предназначенного для празднеств. Обширная галлерея, могущая вместить большое число гостей, казалось бы, не нужна в сельском усадебном доме, предназначенном для частной жизни. Но в специфических условиях вельможного быта XVIII века, с его все возраставшей пышностью, галлерея и в загородном доме получила многообразное назначение — танцевального зала, большой столовой и даже концертного и театрального залов. Значительная ширина галлереи вынуждала поднять ее высоту до двух этажей. Это позволяло открыть в нее помещения второго этажа, использовать их в качестве хор и увеличить тем самым количество приглашенных.

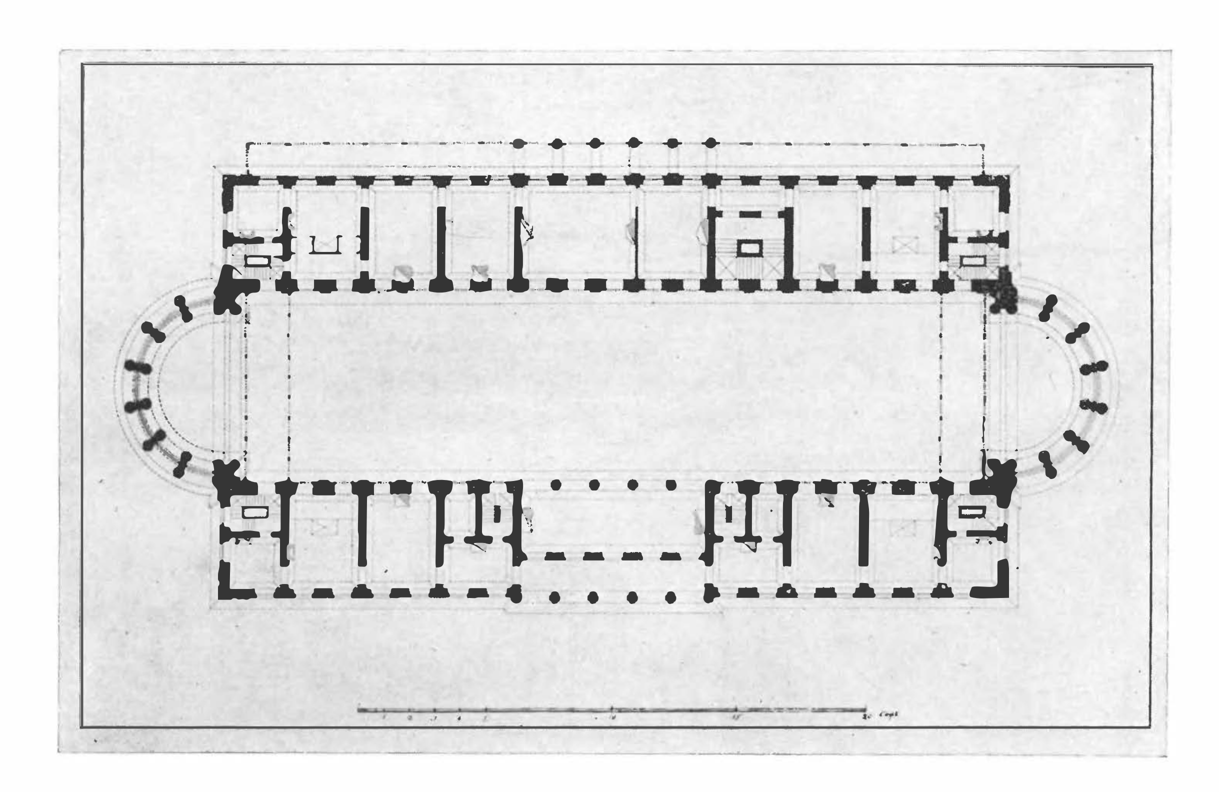
Эта тема развивается в ряде проектов Старова и находит свое высшее воплощение в Таврическом дворце[2].

Большая галлерея играла основную роль в композиции Итальянского павильона (*стр. 171*), построенного Старовым в саду Аничкова дворца в Петербурге в 1778—1779 годах[3] и не дошедшего до нашего времени. Все остальные помещения павильона имели характер вспомогательных.

[1] Гатчинского района Ленинградской области. В усадьбе помещается дом отдыха.

[2] Проекты, иллюстрирующие развитие этой темы, опубликованы в монографии: Н. Белехов и А. Петров. Иван Старов. М., 1950, стр. 63—65.

[3] При перестройке по заказу Г. А. Потемкина в 1778—1779 годах здания Аничкова дворца. Лишь недавно удалось обнаружить материалы, относящиеся к этой перестройке. Центральная, трехэтажная, часть старого дворца связывалась с боковыми корпусами двухэтажными крыльями. Старов надстроил их одним этажом, разобрал купола, срубил барочные наличники окон, сломал наружные крыльца с их портиками и облек здание в новый, раннеклассический наряд, частично сохранившийся до нашего времени. О внешнем виде дворца после перестройки дают представление его изображения конца XVIII — начала XIX века. Документальные материалы по этим работам приведены в исследовании: А. Петров. К вопросу о зодчих — строителях Аничкова дворца.— «Научные сообщения Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 36—37.

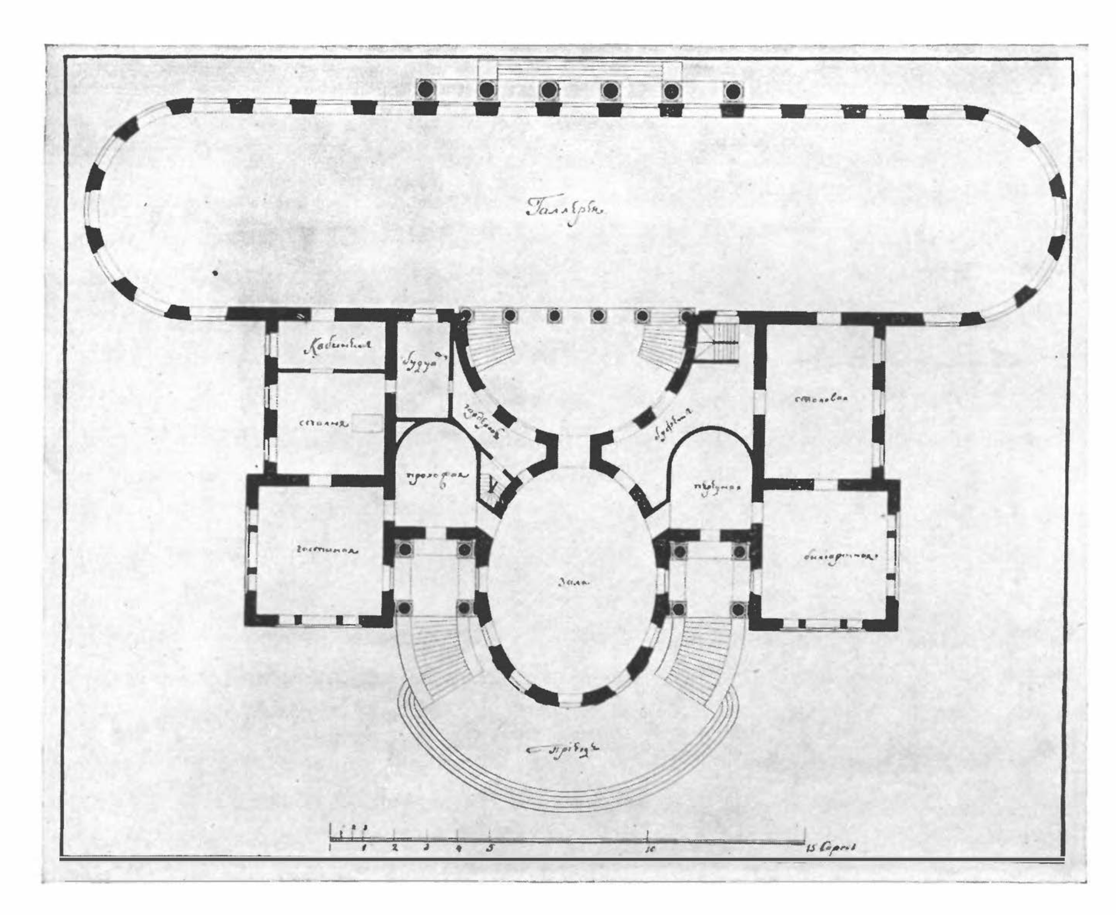


И. Старов. Проект Итальянского павильона в саду Аничкова дворца в Петербурге. План. 1778—1779 годы.

В 1778 году на загородной даче Г. А. Потемкина — Озерках — Старов построил деревянный двухэтажный «увеселительный дом», в котором, сохранив очертания и пропорции галлереи Итальянского павильона, дал новый, более интересный вариант компоновки плана. По обеим сторонам галлереи, а не с одной ее стороны, как это имело место в Итальянском павильоне, располагались симметричные помещения. Во втором этаже ряд комнат открывались внутрь галлереи широкими проемами. Обе половины здания были связаны во втором этаже легкими мостиками-переходами.

Такая же плановая композиция повторена Старовым в его неосуществленном проекте дворца в усадьбе Г. А. Потемкина Осиновой роще, исполненном в 1778 году (*стр. 172*). И здесь, как в увеселительном доме в Озерках, галлерея располагалась по продольной оси здания. Значительная протяженность дворца должна была создать известные трудности для освещения ее естественным светом. Простенки между окнами, в полукруглых выступах, Старов предполагал свести до минимальных размеров, усилив их колоннами.

Во всех перечисленных сооружениях Старов применил одно и то же отношение длины к ширине галлереи — 5:1. Те же соотношения он сохранил и в Таврическом и Пеллинском дворцах, речь о которых пойдет ниже.



И. Старов. Проект дворца Потемкина в Осиновой роще. План. 1778 год.

Алупкинский дворец-музей.

В творчестве Старова 1770-х годов особое место занимает Троицкий собор Александро-Невской лавры (*стр. 173*). Проект его был разработан Старовым в 1776 году, строительство велось в 1778 — 1790 годах. За это время в художественном мировоззрении Старова произошли большие сдвиги. Но внести существенные изменения в архитектуру собора, строившегося по утвержденному проекту и модели, было невозможно, и собор остался характерным памятником раннего русского классицизма.

Сооружение Троицкого собора было крупным событием в художественной жизни столицы. Он был задуман как памятник над гробницей великого древнерусского полководца — Александра Невского. До окончания собора Смольного монастыря в 1830-х годах и постройки Исаакиевского собора он был крупнейшей храмовой постройкой Петербурга.

В основе плана собора лежит обычный для церковной архитектуры барокко латинский крест. Над пересечением центрального нефа с трансептом возвышается грандиозный купол на высоком, прорезанном окнами барабане. С западной стороны в массив здания включены две квадратные в плане колокольни, между



И. Старов. Троицкий собор в Александро-Невской лавре.
1778—1790 годы.

которыми находится лоджия главного входа. Непреодоленные традиции барокко сказались не только в плане здания, но и в отказе от фронтальной точки зрения, как главной при обозрении собора. При таком положении купол собора утрачивает свое главенствующее значение в объемной композиции сооружения. Вид сбоку, позволяющий рассматривать здание в сильном ракурсе, дает наилучший художественный эффект. Он закреплен самим зодчим, организовавшим главный въезд на территорию монастыря не с запада, как это предполагалось первоначально, а с севера, с круглой площади, завершающей Невскую перспективу. Шестиколонный дорический портик западного фасада собора, несущий антаблемент с триглифами и треугольный фронтон, позднее был повторен Старовым в Таврическом дворце. Верхний ряд круглых окон на северном и южном фасадах освещает средний неф, а не боковые. Окна врезаны в цилиндрический свод, перекрывающий средний неф собора.

Во внутреннем декоративном оформлении собора римско-дорический ордер фасадов уступает место коринфскому. Большое значение в великолепном

убранстве грандиозного собора имеет скульптура — статуи и барельефы, исполненные Ф. И. Шубиным.

В русской архитектуре последней трети XVIII века Троицкий собор занимает выдающееся место. Большой популярности собора и значительному его влиянию на последующее церковное зодчество содействовало издание его гравированных изображений [1].

Троицкий собор, несмотря на наличие отдельных элементов барокко, явился одной из узловых точек в развитии русского классицизма. Вместе с тем он был одним из высших творческих достижений Старова.

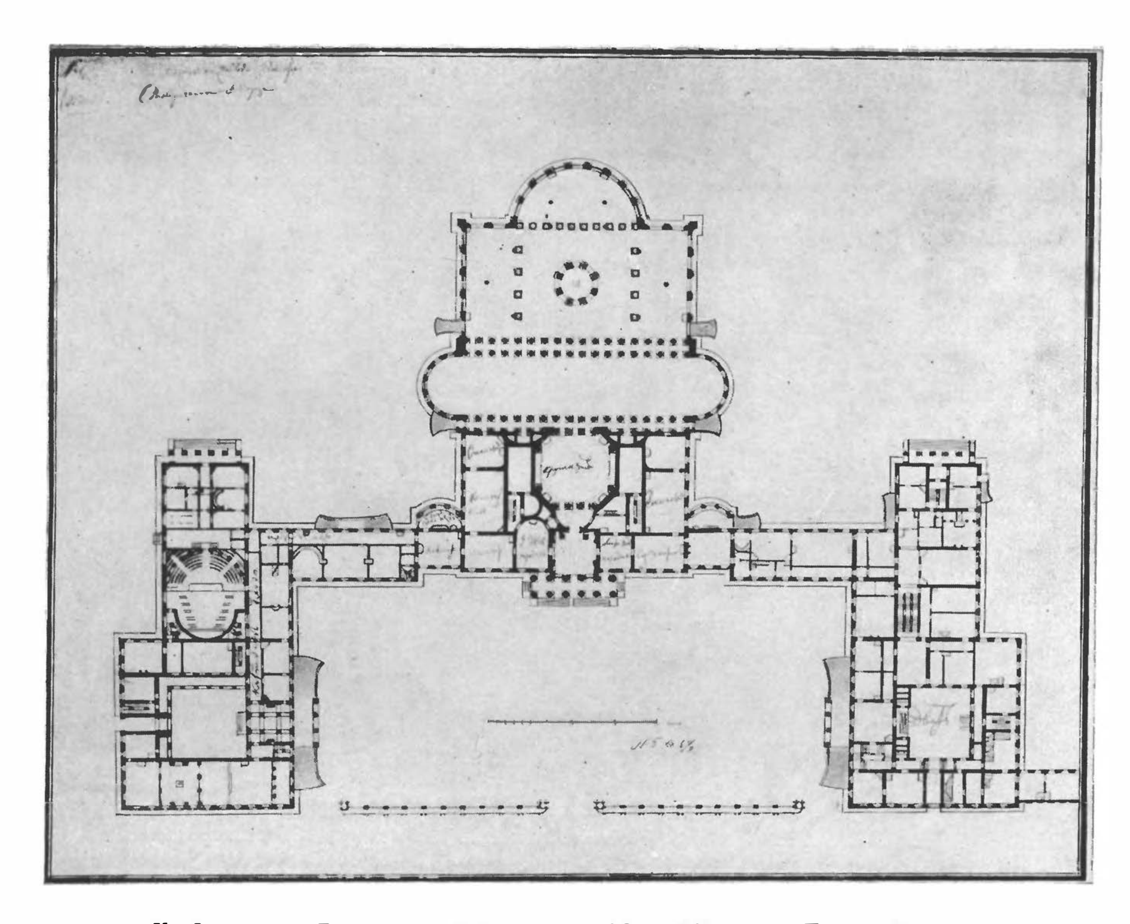
Не останавливаясь на достигнутом, зодчий продолжал свои творческие поиски. В его исканиях большую роль сыграл углубленный интерес к античному художественному наследию, характерный и для искусства и для литературы конца XVIII столетия. Широкое распространение получила в эти годы мысль о том, что задачей архитектуры является прямое подражение античным образцам [2]. Такие сооружения, как Пантеон, римские термы, дворцы римских императоров, рассматривались в качестве шедевров мировой архитектуры. Это, однако, не мешало тому, что ведущие мастера русского классицизма XVIII века — Баженов, Старов и Казаков — выступали как авторы самобытных, полных национального своеобразия архитектурных концепций. Старову удалось не только задумать, но и создать один из таких подлинно русских, замечательных по глубине и силе творческого замысла архитектурных ансамблей — Таврический дворец.

Таврический дворец был построен Старовым для Г. А. Потемкина в 1783—1789 годах (*стр. 175—177*). Продолжая с огромной настойчивостью разрабатывать тему галлереи, развитую им в проектах Итальянского павильона, домов в «Озерках» и Осиновой роще, Старов выдвинул одну из наиболее оригинальных идей в архитектуре того времени — идею сооружения дворца, включающего в качестве основного помещения грандиозную галлерею для массовых празднеств. Изучение античного зодчества, древнеримских базилик и терм натолкнуло Старова на мысль о возможности сочетания протяженного объема галлереи с купольным залом — своеобразным Пантеоном.

В отличие от обычного в дворцовой архитектуре расположения залов вдоль главного фасада Старов создал анфиладу, развитую в глубину, по центральной оси здания. Она открывается вестибюлем, предшествующим двухъярусному восьмигранному купольному залу, освещенному верхним светом. Зал соединяется арочным проемом с галлереей и зимним садом. Купольный зал и грандиозная галлерея, замкнутая абсидами, лежат в основе плана дворца и определяют его объемную композицию. Увенчивающий восьмигранный зал мощный пологий

[1] План и фасад собора были выгравированы Н. Кирсановым в 1778 году и отпечатаны в сопровождении небольшого текста. Это способствовало появлению сооружений, обладающих чертами композиционного сходства с Троицким собором.

[2] «Нынешним нашим архитекторам ничего больше не достает, дабы войти в прямой вкус древности, как только с прилежностию и разсуждением подражать сим древним образцам» («С.-Петербургский вестник», ч. IV, 1779, стр. 337).



И. Старов. Таврический дворец. 1783—1789 годы. План 1794 года.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

купол на невысоком барабане усиливает впечатление необыкновенного спокойствия и величия, оставляемое внешним обликом дворца, крайне простого и лаконичного по архитектурным формам.

Одну из стен галлереи Таврического дворца заменяла колоннада из восемнадцати пар свободно стоящих колонн, отделявшая зал от зимнего сада — последнего из помещений дворца, расположенных по оси главного корпуса (*стр. 177*). Среди украшений зимнего сада, задуманного с античной роскошью и изысканностью, наиболее интересным был зеркальный грот с «водным кладезем и купелью из паросского мрамора» (Державин), в котором мы узнаем мотив античного нимфея.

Сохранился чертеж центрального двухэтажного корпуса дворца, совершенно ясно свидетельствующий о том, что в первоначальный замысел Старова не входила постройка боковых двухэтажных флигелей и одноэтажных переходов, связывающих их с главным корпусом дворца. Однако, как видно из документов, постройка главного корпуса и флигелей велась одновременно, и, следовательно, изменения были внесены в первоначальный проект или до начала постройки, или



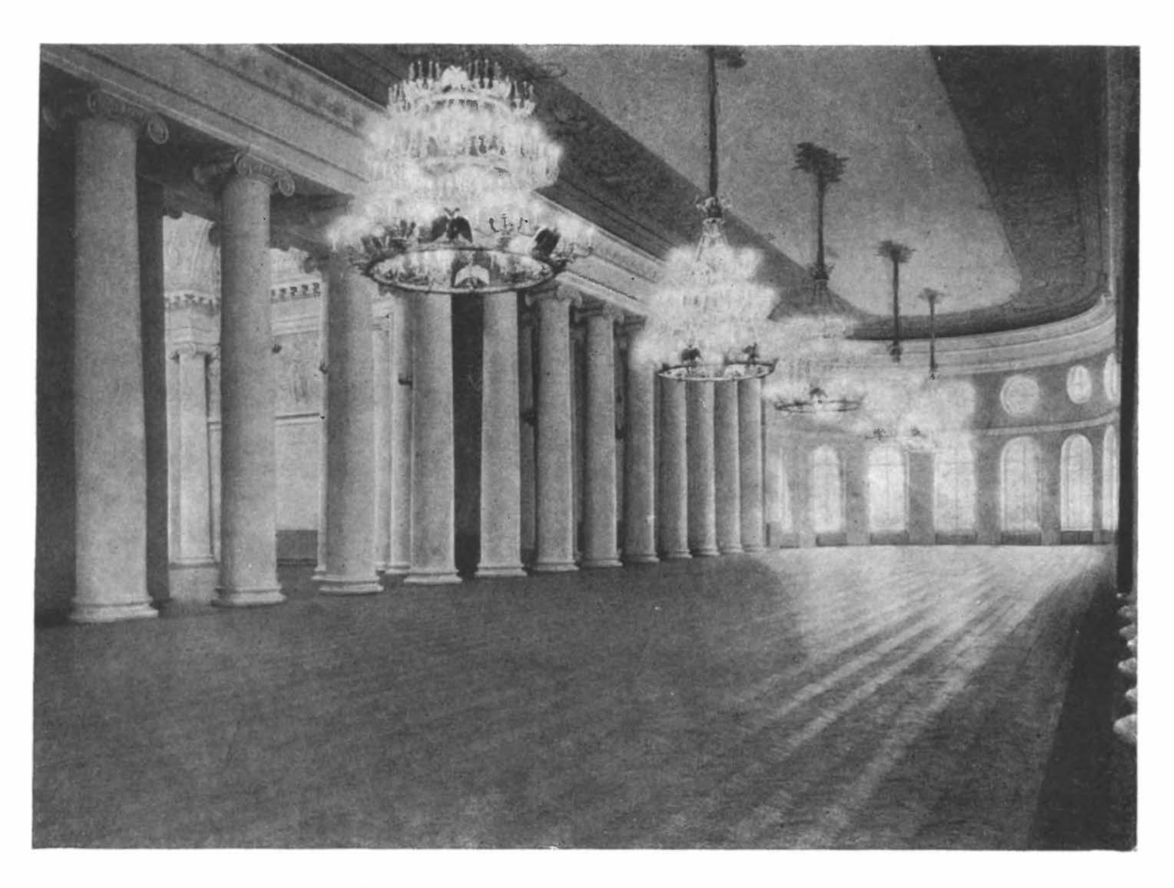
И. Старов. Таврический дворец. 1783—1789 годы.

вскоре после него[1]. Расположив флигели и боковые крылья «покоем», охватив ими огромное по протяженности пространство парадного двора, Старов добился впечатления грандиозности ансамбля. Великолепный размах, предельная ясность и четкость объемного построения, уравновешенность масс — характерные признаки русского зрелого классицизма — делают дворец типическим памятником эпохи.

Интерьеры дворца, созданные Старовым, неоднократно переделывались[2]. Вестибюль, восьмиугольный центральный зал и большая галлерея сохранили первоначальные объемы, но в значительной степени изменили свое убранство. Наиболее существенный ущерб нанесла дворцу перестройка 1906 года, когда была уничтожена единственная в мировом зодчестве перспектива сквозной колоннады большой галлереи. Именно в этой колоннаде Старов добился художественного эффекта огромной впечатляющей силы.

Таврический дворец не остался незамеченным современниками. Его описал Г. Р. Державин в связи с великолепным празднеством, данным Г. А. Потемкиным

[1] Н. Белехов и А. Петров. Иван Старов. М., 1950, стр. 81—82, 91—92.
[2] Там же, стр. 89—90.

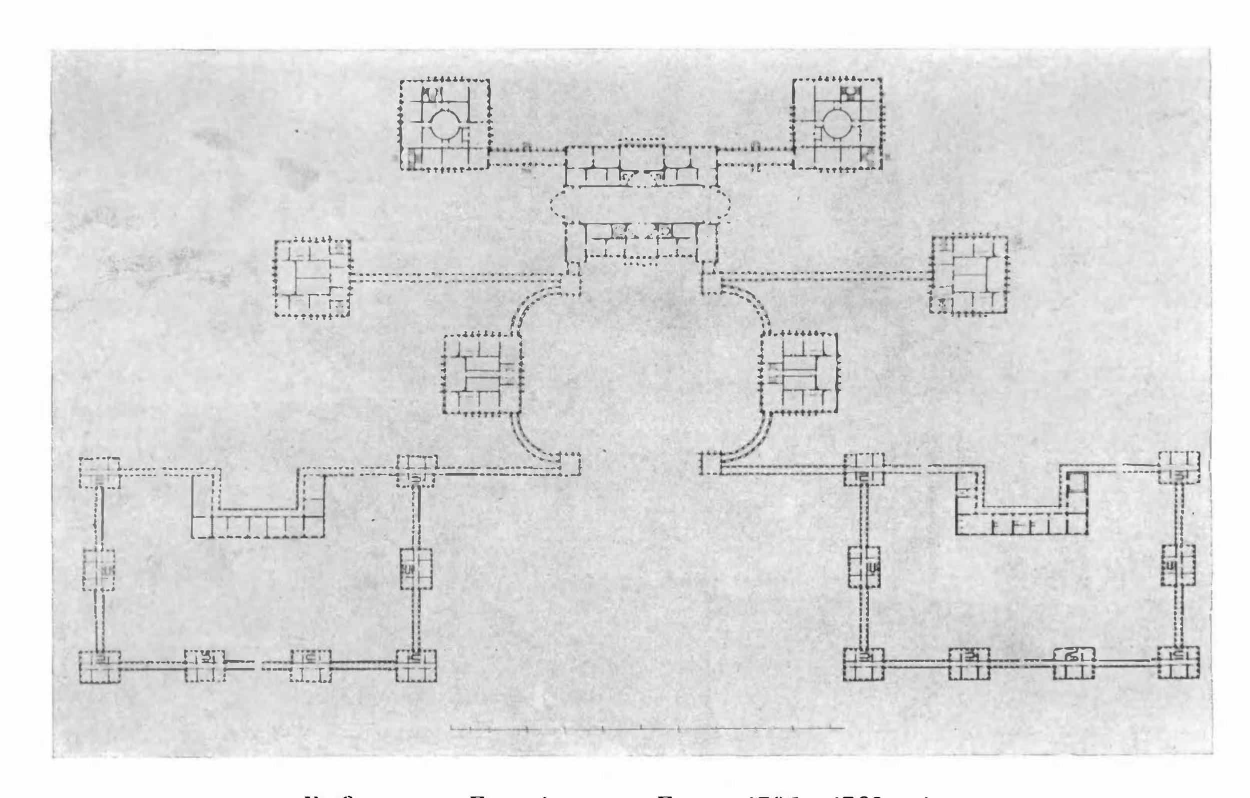


И. Старов. Галлерея Таврического дворца. 1783—1789 годы.

28 апреля 1791 года в ознаменование блестящей победы русских войск — взятия неприступной турецкой крепости Измаила. «При первом шаге, — пишет Державин, — представляется длинная овальная зала, или, лучше сказать, площадь пять тысяч человек вместить в себя удобная, и разделенная в длину в два ряда еще 36-ю столпами. Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней вся природа. Сквозь оных столпов виден обширный сад и возвышенные на малом пространстве здания. С первого взгляда усомнишься и помыслишь, что сие есть действие очарования, или по крайней мере живописи и оптики, но приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты... Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии»[1].

Почти одновременно с началом постройки Таврического дворца Старов разработал проект загородного императорского дворца в Пелле, на берегу Невы (1785—1789). В этом проекте он создал совершенно новую, в корне отличную от дворцов барокко, композицию дворцового ансамбля и снова обратился к теме галлереи для празднеств.

[1] Г. Державин. Сочинения, т. I. Под ред. Я. Грота. СПб., 1864, стр. 377.



И. Старов. План дворца в Пелле. 1785—1789 годы.

Музей истории Ленинграда.

Барочная композиция дворца предусматривала совмещение функций жилого дома и общественного здания. Личные комнаты и апартаменты, служившие для торжественных выходов и приемов, сливались в единое целое. Классическими примерами такой планировки являются массивы Зимнего и Большого Царскосельского дворцов.

Напротив, архитектурная логика классицизма требовала ясности плановой структуры сооружения, функционально четкой его организации, разграничения комнат, предназначенных для частной жизни, и апартаментов, служивших целям парадного представительства. Этим новым требованиям отвечала идея расчленения комплекса дворцовых помещений на отдельные, замкнутые, функционально объединенные группы.

Старов построил дворец не как единый слитный массив, а как совокупность изолированных объемно-пространственных единиц (*стр. 178*). Аналогичный композиционный принцип был развит Баженовым в его проекте ансамбля дворца в Царицыне. Но, вместо примененного Баженовым живописного расположения построек, Старов разместил их симметрично относительно центральной оси всего ансамбля. Величественный главный корпус, предназначенный для торжеств и празднеств, служил тем композиционным центром, вокруг которого в гармоническом равновесии располагались «малые дворцы» и каре служебных флигелей,

связанные аркадами и колоннадами. Каждый из малых дворцов имел свое определенное назначение.

В отличие от Таврического дворца, стены большой галлереи главного корпуса Пеллы поднимались выше кровли. Их прорезали окна, освещавшие галлерею верхним светом. Как и в домах в Осиновой роще и Озерках, помещения второго этажа, примыкавшие к галлерее, открывались внутрь нее и служили хорами. Собственного естественного освещения они не имели.

Дворец в Пелле был отстроен, подведен под кровлю и затем, по приказанию вступившего на престол Павла, разобран до основания. Но дошедшие до нас немногочисленные графические материалы позволяют считать его характерным и неповторимым образцом дворцового ансамбля русского классицизма[1].

1780-е годы были годами расцвета творческих сил Старова. Его могучий талант, глубокие знания и строительный опыт получили общее признание. В 1784 году он возглавил обширный строительный коллектив «Конторы от строений е. и. в. домов и садов»[2]. Расширился и круг его заказчиков.

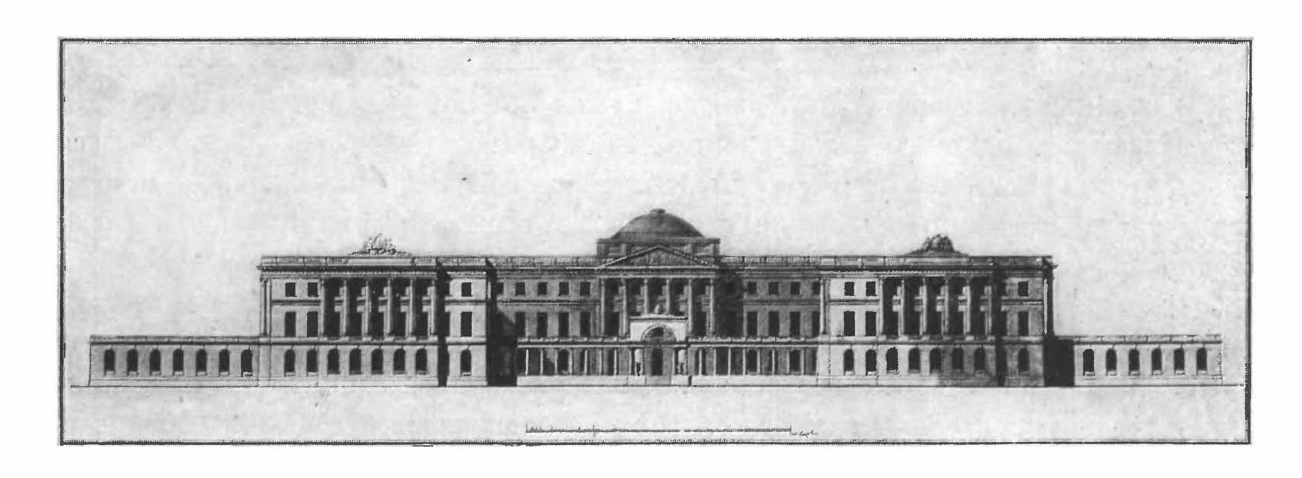
В 1789 году к Старову обратился Н. П. Шереметев, задумавший постройку большого дворца на Никольской улице, в Китай-городе, в Москве[3]. Сохранившиеся в фамильном архиве Шереметевых чертежи Старова, относящиеся к проектам «Никольского дома» и усадьбы Вознесенское на Неве, дают представление о его несравненном графическом мастерстве (*стр. 180, 181*). Дворец должен был включать, помимо обычных жилых и парадных помещений, театр, домовую церковь, картинную галлерею, музей редкостей и др. Для постройки дворца намечался неправильный по конфигурации участок, что затрудняло проектирование.

Старов выполнил проект дворца в двух вариантах. Оба варианта включают предварительные эскизы, свидетельствующие о длительной работе автора над проектом. Особенно интересен вариант с оградой, отделяющей парадный двор от улицы. Старов спроектировал дворец трехэтажным, с симметричными одноэтажными галлереями по сторонам главного корпуса, подчеркивающими его значительную горизонтальную протяженность. Главный корпус, отодвинутый в глубину парадного двора, и его крылья распланированы «покоем». Боковые корпуса, поставленные по красной линии улицы, декорированы великолепно прорисованными шестиколонными коринфскими портиками, несущими невысокие аттики со скульптурными группами. Портик главного корпуса завершается треугольным фронтоном и аттиком, подготовляющими переход к венчающему здание куполу, широкому и плоскому, близкому по силуэту к куполу Таврического дворца. Позади дома, в глубине второго — треугольного — двора, расположен театр. Он связан с главным корпусом

[1] В Пелле до недавнего времени сохранялся небольшой комплекс построек почтового двора, рассматривавшийся как один из флигелей уничтоженного дворца. Никаких документальных материалов, подтверждающих авторство Старова для почтового двора, не найдено, и эту атрибуцию нельзя считать доказанной.

[2] Здесь Старов прослужил свыше 13 лет. 9 ноября 1798 года он был уволен по специальному указу Павла.

[3] Дворец не был построен.



И. Старов. Проект дворца Н. П. Шереметева в Москве. 1789—1792 годы. Вариант фасада с оградой.

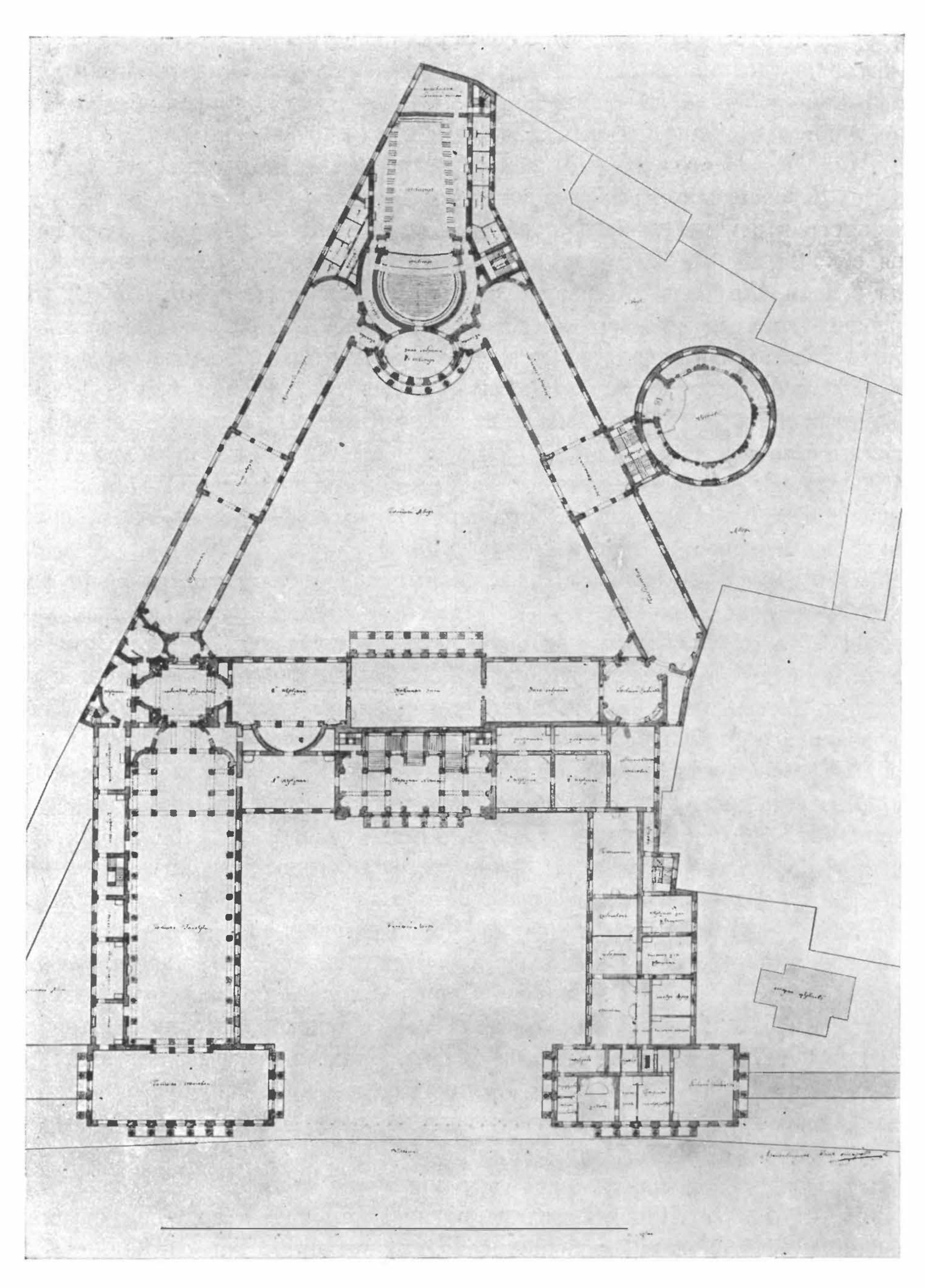
Останкинский дворец-музей.

переходами, ограничивающими второй двор. К правому переходу примыкает ротондальная домовая церковь.

Старов придал дворцу черты подлинной монументальности и строгости, характерные для творчества мастеров русского классицизма на рубеже двух столетий. Но в его архитектуре нет той подчеркнутой лапидарности, которая появилась в русском зодчестве спустя полтора десятилетия.

Умение сочетать строгость рафинированных форм с изяществом пластической разработки поверхности стены и всей композиции здания в целом сказалось с большой полнотой и в другой группе его чертежей — проектах зданий в с. Вознесенском — усадьбе Шереметевых на Неве, близ Пеллы. И здесь нас увлекает не только исключительная композиционная изобретательность зодчего, но и совершенство его графической техники. Из числа усадебных зданий в Вознесенском, проекты которых были разработаны Старовым в 1794 году, очень интересен летний деревянный дом с центральным восьмиугольным залом-столовой и симметричными угловыми овальными гостиной и спальней. Применение овала в плане здания было несвойственно зрелому классицизму. Форме овала зодчие стали предпочитать круг или даже квадрат. Старов, как и Баженов, и в пору творческой зрелости не отказался от некоторых барочных приемов, присущих его ранним постройкам. Овальные в плане залы мы находим в усадебных домах в Богородицке, Никольском-Гагарине, даче Демидова на Петергофской дороге, Итальянском павильоне в саду Аничкова дворца и в проектах 1780 — 1790-х годов.

В проектах павильонов в Вознесенском и в доме на Никольской улице Старов выступает как блестящий мастер интерьера. В проекте Никольского дома раскрываются особенно наглядно композиционные принципы оформления



И. Старов. Проект дворца Н. П. Шереметева в Москве. 1789—1792 годы. Окончательный вариант плана.

Останкинский дворец-музей.

интерьеров русского классицизма. Работа над проектированием убранства интерьеров была неотделима от работы над планом здания, где вопросы расположения отдельных помещений, их взаимосвязи, конфигурации и пропорций до известной степени диктовали приемы их архитектурного оформления.

В Никольском доме основные парадные комнаты бельэтажа должны были, по мысли Старова, образовывать несколько анфилад. Обработка вестибюля, расположенного в центре главного корпуса, отличалась особенной пышностью благодаря обилию колонн, имевших главным образом декоративное значение. Свыше сорока колонн украшало интерьер огромного зала в левом крыле дворца. Из завершающей этот зал экседры двери вели в Кабинет редкостей — небольшую изящную квадратную комнату с раскрепованными углами и большими полукруглыми нишами. Кабинет редкостей служил связущим звеном между колонным залом и картинной галлереей дворца. В замысле сложного композиционного узла, с Кабинетом редкостей в центре, Старов проявил исключительную изобретательность. В задуманном им внутреннем оформлении дворца основную роль играли колоннады. Проект Никольского дома представлял собой своего рода апофеоз колонны, характерный для зрелого классицизма.

В 1790-х годах Старов вел значительные по объему работы по внутренней отделке помещений Зимнего дворца. И здесь он показал себя крупным художником-декоратором. В 1793 году Старов выполнил проекты, а затем руководил работами по отделке двенадцати помещений дворца, предназначенных для великого князя Александра Павловича. Он широко использовал искусственный мрамор в облицовке стен и драпировки из белого, зеленого, голубого и малинового штофов. Оформление интерьеров в период зрелого классицизма не мыслилось без применения драпировок. Их размещали даже между свободно стоящими колоннами. Так, в большой галлерее Таврического дворца драпировки из тканей зеленых тонов, перехваченные золотыми шнурами, ниспадали красивыми складками, эффектно оттеняя белые стволы колонн.

В покоях Александра Павловича Старов применил для декорации стен стеклянные колонны. Георги отметил «особливо изящнейший вкус» убранства этих комнат[1]. Другой современник так описал их в своих заметках о Петербурге и Зимнем дворце: «Обивка стен была из белой лионской материи с вышитыми по бордюру розами; колонны алькова, двери и панели из розового стекла, оправленные в золоченую бронзу с белыми барельефами; они были подложены под эти прозрачные массы и казались плавающими в неопределенном пространстве, выходящем за пределы комнаты»[2].

Кроме Зимнего дворца, Старов отделывал в 1790-х годах Мраморный дворец, Фонтанный дом Шереметевых и другие здания, но в них не сохранились помещения с убранством, относящимся к его времени. Для суждения об этих

[1] И. Георги. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794, стр. 78.

[2] А. Суслов. Зимний дворец. Л., 1928, стр. 22.

работах Старова мы располагаем лишь немногими проектными чертежами и обширными текстовыми документальными материалами.

Огромную роль в оформлении созданных Старовым дворцовых интерьеров играла скульптура — статуи, барельефы, лепные фризы и десюдепорты. Не меньшее значение имела декоративная роспись плафонов и стен. По рисункам архитектора создавались мебель, люстры и жирандоли, наборные паркеты из ценных древесных пород, штучные фаянсовые печи, зеркала в резных деревянных обрамлениях с подстольями (подзеркальниками), декоративные вазы и другие предметы внутреннего убранства.

Как вдохновенный капельмейстер, Старов с поразительным умением и тактом подчинял многоголосый хор искусств архитектурному замыслу. Он дал замечательные образцы органического синтеза «трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры. Тесная взаимосвязь этих видов искусства и прикладного искусства была необходимым средством для успешного достижения цели, к которой стремился мастер, — предельной художественной выразительности интерьеров в целом и в деталях, раскрывающих общую идею сооружения.

Творческий образ Старова был бы неполным, если бы мы не отметили его сооружений в формах «псевдоготики». К числу таких памятников, связываемых с именем Старова, принадлежат ворота в парке Таицкой усадьбы и усадебный дом Г. А. Потемкина в Островках на Неве. Известны разработанные им проекты готических сооружений для парка усадьбы Сиворицы.

Старов, как и другие мастера — его современники, отдал дань увлечению такого рода архитектурой, но оно не имело ничего общего с тем, что делали в этом направлении Баженов и Казаков. Зодчие Москвы пошли по пути применения творчески переработанных мотивов и форм русской архитектуры конца XVII века на ордерной основе. Мастера петербургской архитектурной школы обратились к внешнему заимствованию архитектурных форм и не сумели создать сооружений, равноценных ансамблю Царицына и Петровскому дворцу.

Расцвету творческой деятельности Старова содействовала работа в «Комиссии о каменном строении Петербурга и Москвы». Широкие градостроительные задачи, продиктованные ростом городов, впервые возникли перед Старовым уже в начале 1770-х годов. Его замечательные градостроительные замыслы проанализированы ниже, в разделе, посвященном русскому градостроительству второй половины XVIII века. Нет сомнения, что первые опыты решения градостроительных проблем сказались на всем дальнейшем творчестве зодчего. Они приучили его учитывать при разработке частных проектных задач более широкие проблемы планировки города как архитектурного целого. Именно так подошел Старов к уже упоминавшейся нами реконструкции ансамбля Александро-Невской лавры. С градостроительными задачами Старов вновь столкнулся на рубеже 1780-х и 1790-х годов, когда ему пришлось принять участие в решении

вопросов планировки и застройки вновь основанных городов на юге России — Екатеринослава (ныне Днепропетровск) и Николаева. Во время пребывания на юге в 1787—1790 годах Старов познакомился с местными климатическими условиями и особенностями гражданской архитектуры Украины и Молдавии.

Сохранившиеся документальные материалы[1] позволяют связывать с именем Старова разработку проектов дворца Потемкина в Екатеринославе, основных зданий на центральной городской площади Николаева и небольших домов усадебного типа, сооруженных близ Николаева для Г. А. Потемкина и А. В. Браницкой. Наибольший интерес среди этих сооружений представляли здания магистрата в Николаеве и дворец Потемкина в Екатеринославе. В их композиции Старов широко использовал мотивы открытых колоннад, аркад и лоджий, вполне оправданных в условиях южного климата. Он сумел оценить глубокую логику композиции молдаванского жилого дома, с характерным для него сильным выносом кровли, поддерживаемой деревянными столбами. Стремясь «улучшить местный вкус», Старов творчески переработал мотивы народного зодчества Молдавии и дал в постройках на городской площади в Николаеве образцы синтеза композиционных приемов классицизма и «молдаванского стиля». И в этих небольших по своему значению и объему работах сказались присущие Старову ясность и зрелость творческих замыслов.

Вопрос о школе Старова еще не решен в литературе. Между тем существует прямая преемственная связь между творчеством Старова и его младших современников. Мы вправе говорить не только о созданной Старовым архитектурной школе, но о целом направлении в архитектуре русского классицизма, возглавленном Старовым и тесно связанном с деятельностью академической художественной школы, ибо Старов много лет вел в Академии художеств педагогическую работу.

Старов долгие годы работал в творческом содружестве с великим русским скульптором Ф. И. Шубиным. Его постоянными помощниками были известные художники-декораторы Г. И. Козлов, Ф. Д. Данилов и Ф. А. Щербаков. И в Академии художеств, и в «Конторе строения домов и садов» Старов был учителем в подлинном и широком смысле этого слова, пестовавшим талантливую художественную молодежь. Он превосходно знал все тонкости строительного дела, и его указания были в одинаковой мере ценны и полезны и для архитектора, трудившегося над разработкой проекта, и для мастера-лепщика, резчика или литейщика, исполнявшего по рисунку зодчего ту или иную декоративную деталь.

Старов стоял в центре строительной жизни Петербурга и имел возможность воздействовать на культуру строительных и декоративных работ, поднимая мастерство исполнителей на новый, более высокий уровень.

[1] Среди них особенное значение имеет «проектное задание» Г. А. Потемкина Старову, датированное 26 мая 1790 года. Его полный текст опубликован в указ. соч. Н. Белехова и А. Петрова, стр. 120.

В созданных им произведениях Старов сумел ответить на запросы своих современников. В его творчестве с исключительной яркостью отразился процесс становления русского классицизма. Ведущая роль Старова в развитии стиля заключалась именно в том, что каждая выдвинутая им новая архитектурная концепция означала новый этап на пути к овладению языком форм, отвечавших новым художественным идеалам русского общества конца XVIII века. В творчестве Старова трезвый подход к архитектуре сочетался с исключительной смелостью и размахом мысли. Спокойной уверенностью в своих силах, глубочайшей серьезностью проникнуты наиболее дерзновенные из его замыслов, навсегда вошедшие в сокровищницу русского искусства.



ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЗОДЧИЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

Г. Г. Гримм и А. Н. Петров[1]

Последняя четверть XVIII века ознаменовалась деятельностью ряда талантливых зодчих, которые, наряду с В. И. Баженовым, М. Ф. Казаковым и И. Е. Старовым, участвовали в формировании ансамблей Петербурга и загородных дворцовых резиденций, обстраивали жилыми, административными и общественными зданиями Москву и провинциальные города, создавали великолепные усадебные комплексы.

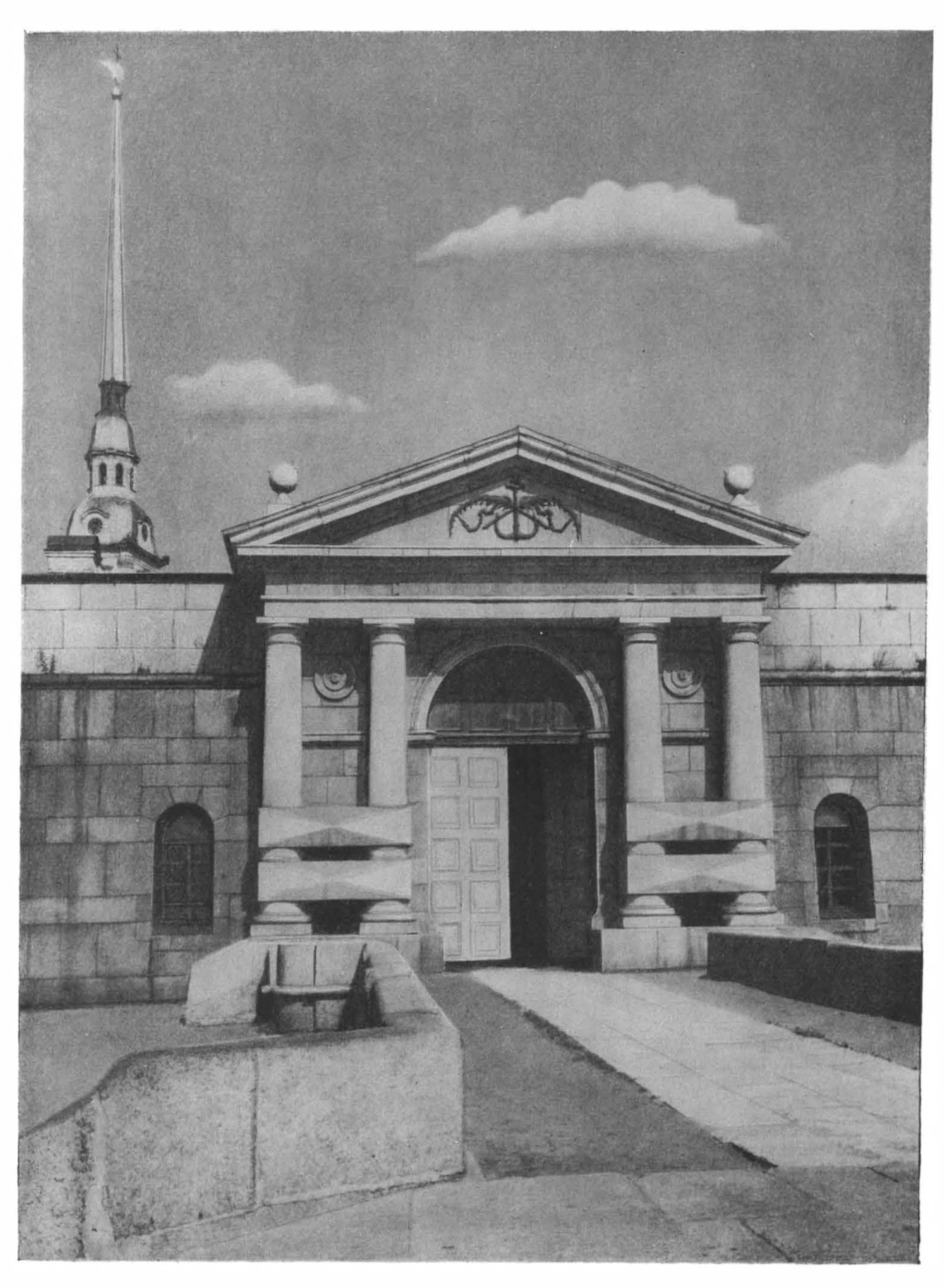
Из них в первую очередь следует назвать таких замечательных и разнообразных по индивидуальной окраске художественного дарования архитекторов, как Н. А. Львов, Д. Кваренги, Ч. Камерон и Ф. И. Волков.

Особый интерес представляет творчество Николая Александровича Львова (1751—1803), оставившее яркий след не только в архитектуре, но и во многих других видах русского искусства конца XVIII века. Львов был поэтом и переводчиком, рисовальщиком и гравером, собирателем русских песен, исследователем природных богатств России и изобретателем, особенно в области создания новых строительных материалов и усовершенствования строительной техники, и, наконец, архитектором.

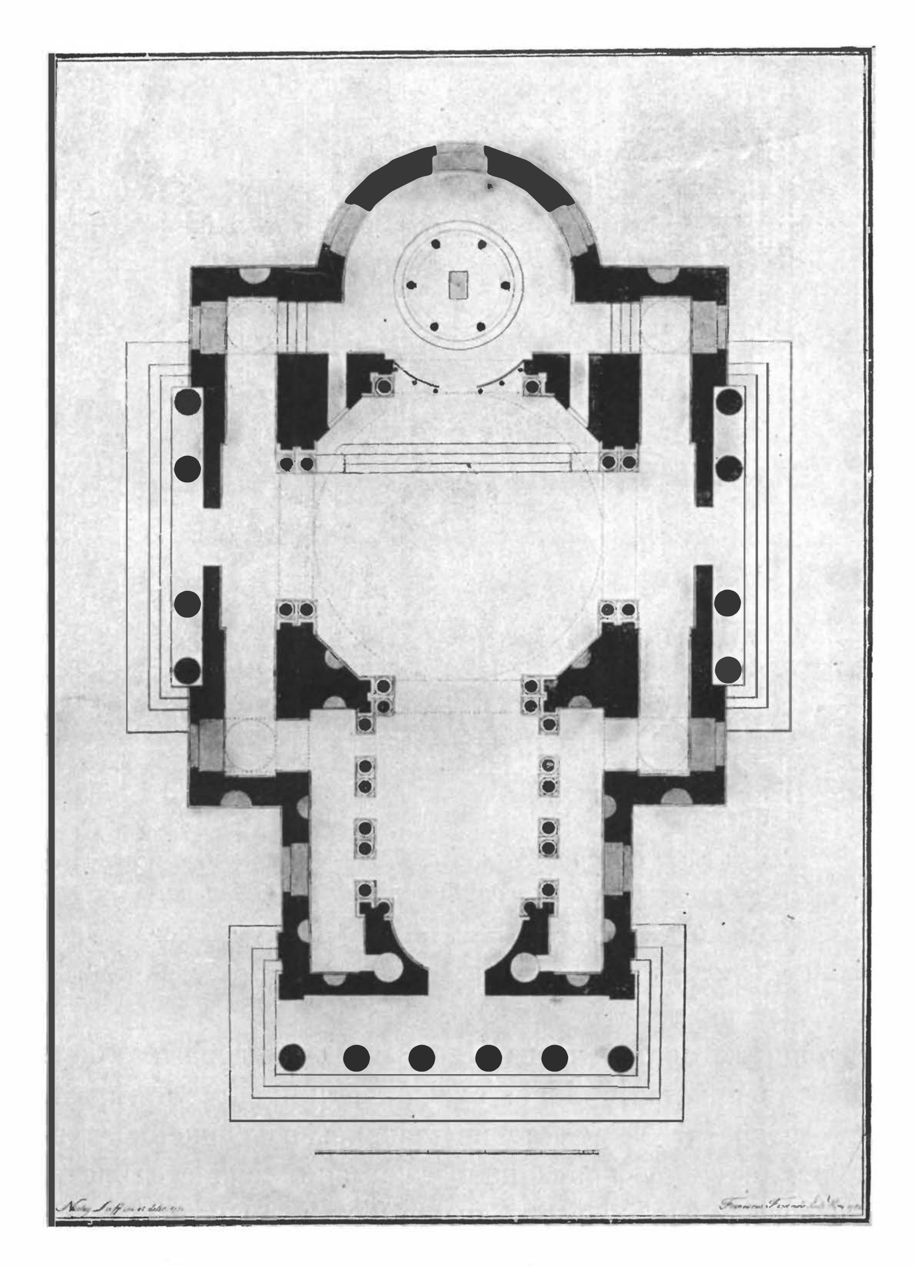
Несмотря на отсутствие у Львова систематического специального образования, его произведения, благодаря его необычайной одаренности и работоспособности, были вполне профессиональными. Знакомство и тесная дружба со многими выдающимися писателями, живописцами, архитекторами — Г. Р. Державиным, В. В. Капнистом, И. И. Хемницером, Д. Г. Левицким, В. Л. Боровиковским, Д. Кваренги —расширили кругозор Львова; к его отзывам очень прислушивались современники.

В деятельности Львова чрезвычайно тесно и органично сливались вопросы практические и теоретические. Тонкий и вдумчивый художественный критик сочетался в нем с чутким художником-практиком.

[1] А. Н. Петровым написан раздел о Ф. И. Волкове.



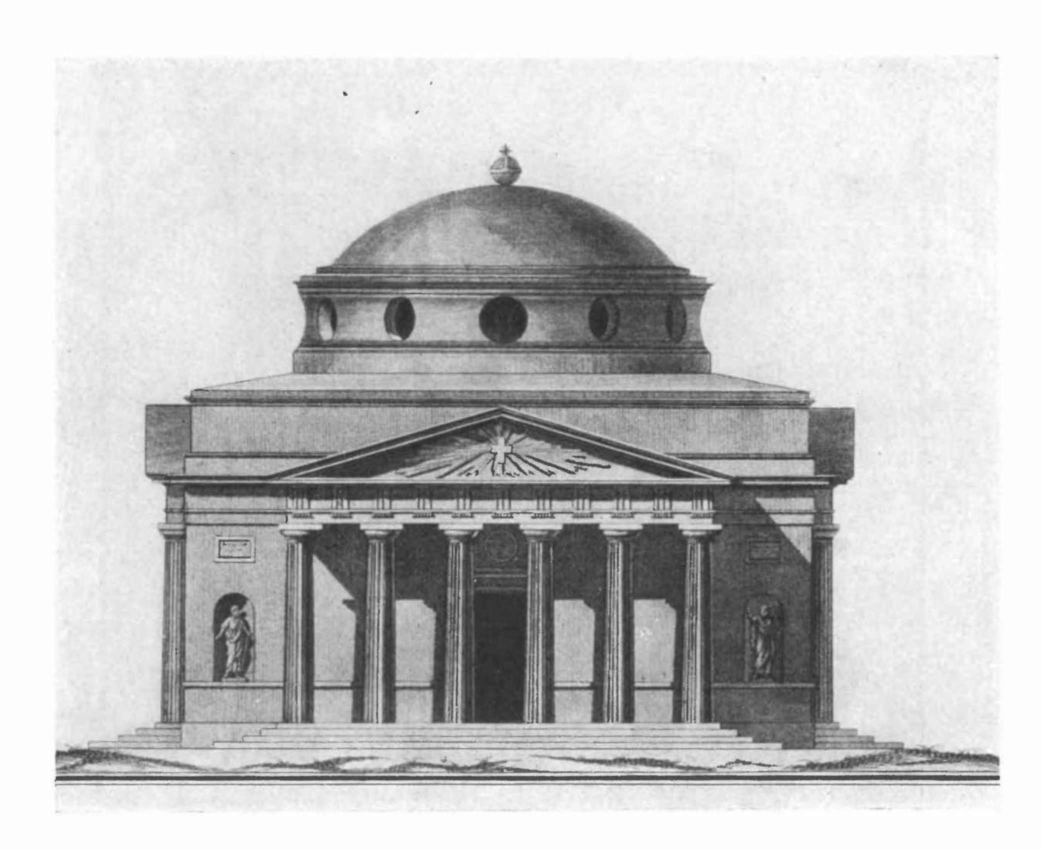
Н. А. Львов. Невские ворота Петропавловской крепости в Ленинграде.
1786—1787 годы.



Н. Львов. Собор в Могилеве. 1781—1798 годы. План.
Гравюра Ф. Фацeнда по чертежу Н. А. Львова.
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

Одной из своих первых работ в Петербурге — сооружением Невских ворот Петропавловской крепости (*вклейка*)[1] — Львов уже проявил себя большим мастером. Облицовка стен крепости гранитом, проводившаяся в 1779—1787 годах, вызвала необходимость заново оформить ворота со стороны реки. В то время, при

[1] Проект был утвержден 1 ноября 1780 года (см.: М. Ильин. Чертежи архитектора Н. А. Львова.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 2, стр. 64). Проектные чертежи Львова хранятся в Музее Академии художеств СССР и в Музее Академии строительства и архитектуры СССР.



Н. Львов. Собор в Могилеве. 1781—1798 годы. Фасад.
Гравюра Ф. Фацендa по чертежу Н. А. Львова.

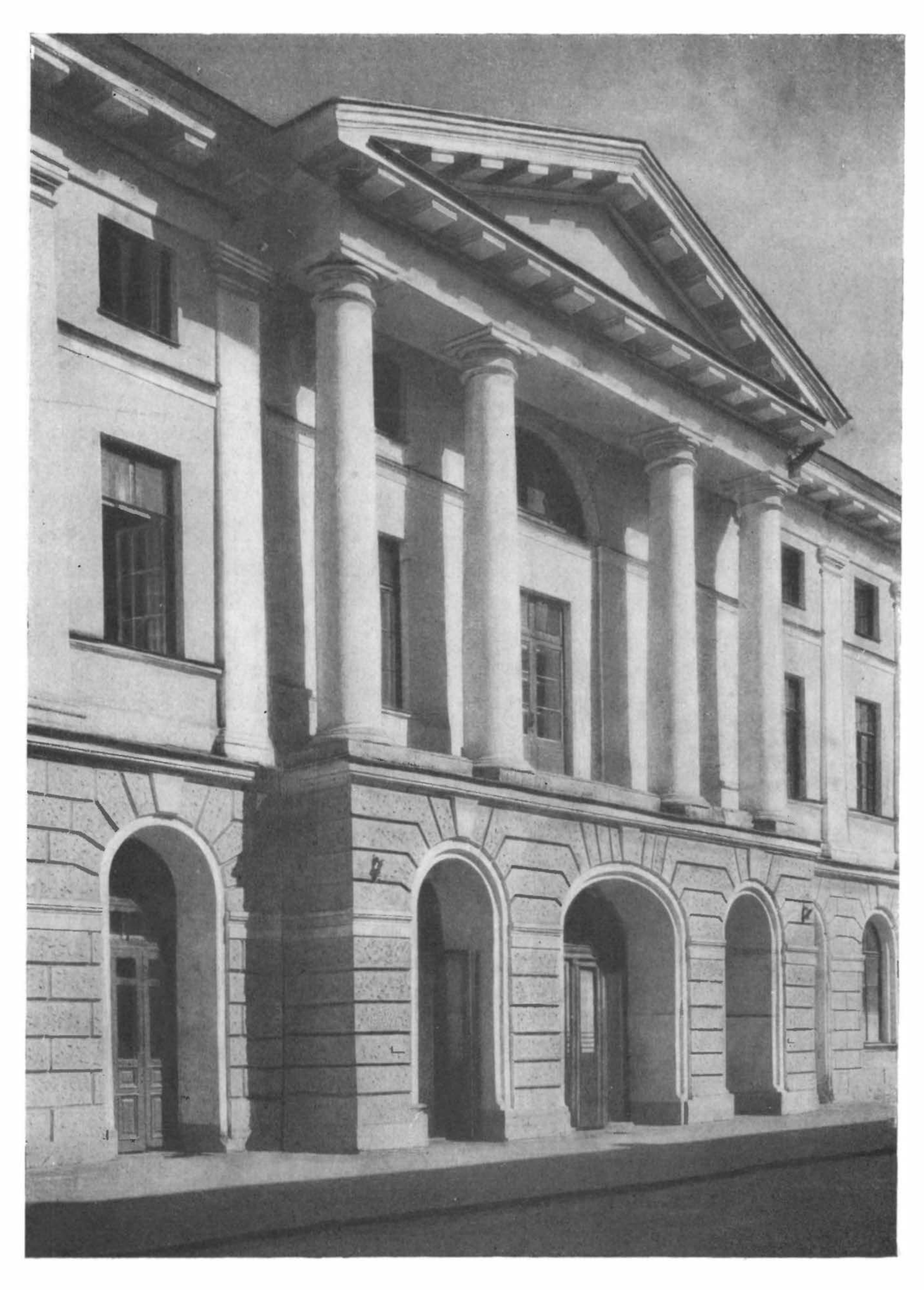
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

отсутствии постоянных мостов через Неву, это был наиболее парадный въезд в крепость — напротив пристани. Львов сумел найти простое и выразительное решение, достаточно четкое, чтобы ворота не терялись на фоне массивных гранитных стен при восприятии их на громадном расстоянии с противоположного берега, от Дворцовой набережной. Для этого он обработал арочный проем ворот мощным, сильно выступающим портиком с тосканскими колоннами, объединенными попарно большими гранеными рустами, подчеркивающими их монументальность.

Следующим по времени значительным сооружением зодчего был спроектированный им в конце 1780 года собор в Могилеве (*стр. 187, 188*)[1]. Строгий, торжественный облик здания, с резко выдвинутым вперед дорическим портиком, дорическими же врезанными в стены боковыми портиками и спокойным, хорошо очерченным куполом, характерен для зрелого русского классицизма. Вместе с тем в нем уже как бы предугадываются черты, свойственные классицизму начала XIX века[2].

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 471—472.

[2] Собор был построен в 1781—1798 годах. Здание в натуре не сохранилось. Гравюры с проектных чертежей были изданы самим Н. А. Львовым в Риме в 1782 году.



Н. Львов. Главный почтамт в Ленинграде. 1782—1789 годы.

К Могилевскому собору очень близок по трактовке архитектурного образа пятиглавый собор, воздвигнутый Львовым в Борисоглебском монастыре в Торжке (1785—1796)[1]. Он отличается величием и даже некоторой суровостью внешнего вида, четкой прорисовкой тосканско-дорических портика и лоджий, массивностью восьмигранного барабана, поддерживающего центральный купол[2].

Среди построенных Львовым сооружений выделяется здание Главного почтамта(1782—1789; *стр. 189*), первоначально предназначавшееся для так называемого «почтового стана»[3]. Оно показательно для русского классицизма конца XVIII века своим сочетанием простого и четкого внешнего облика с рациональным плановым построением, удачно приспособленным к размещению сложного и разнообразного хозяйства «почтового стана».

Большую площадь должно было занимать спроектированное Львовым в 1786—1787 годах здание «Кабинета», предполагавшееся к постройке на большом участке, имевшем форму неправильного четырехугольника, между Невским проспектом, обеими Морскими улицами (ныне улицы Гоголя и Герцена) и Кирпичным переулком (*стр. 191*). Замкнутая со стороны Морских улиц планировка этого сооружения раскрывается на Невский проспект и Кирпичный переулок двумя полукруглыми парадными дворами, образованными галлереями, соединяющими центральный пятиугольный в плане корпус со строениями, поставленными по периметру участка. Несомненными достоинствами этого проекта являются умелое использование неудобной формы участка и связь его с окружающей застройкой. Сохранив принцип внутренних замкнутых дворов, Львов, вместе с тем, отказался от равной высоты корпусов, что должно было придать композиции своеобразный эффект. Строгий и торжественный облик здания «Кабинета» хорошо выявлял его назначение. Если бы это здание было выстроено, оно явилось бы одним из самых интересных образцов административного сооружения конца XVIII века после здания Сената в Кремле М. Ф. Казакова[4].

Из жилых зданий, построенных Львовым, выделяется дом его друга, Г. Р. Державина, на Фонтанке (№ 118; между 1791 и 1805 годами)[5]. Он был скомпонован по усадебной схеме и окружен большим садом, однако впоследствии неоднократно перестраивался, и ныне фрагменты львовской постройки можно

[1] Проект находится в Музее Академии художеств СССР.

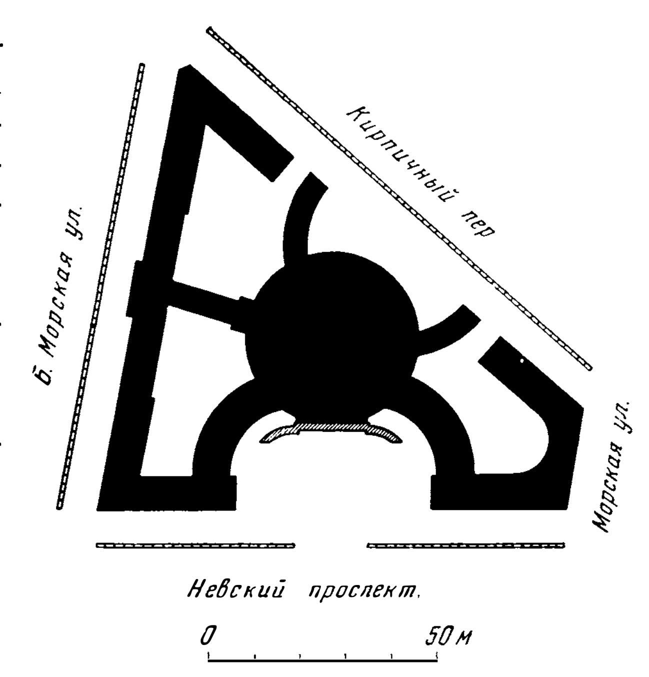
[2] Дальнейшее развитие этой же художественной темы можно проследить в проекте Казанского собора, выполненного Львовым для Петербурга в конце 1790-х годов (см.: А. Грансберг. Архитектурное творчество Н. А. Львова. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952, стр. 9—10). Проект сохранился в гравюрах; единственный известный экземпляр — в Музее истории Ленинграда.

[3] До нашего времени здание дошло в сильно измененном виде.

[4] Проект был принят к осуществлению, но работы по строительству прервались в самом начале и более уже не возобновлялись (см.: Н. Никулина. Здание «Кабинета» — проект архитектора Н. А. Львова.— «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. X. Л., 1956, стр. 14—16).

[5] А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958, стр. 224—225.— Вид здания со стороны Фонтанки до перестройки его А. М. Горностаевым известен по гравюре Менже 1819 года (см.: «Старые годы», 1912, октябрь, стр. 32—33).

видеть только со стороны остатков сада, соприкасающихся с дворами жилых домов, выходящих на 1-ю Красноармейскую улицу. Общий прием композиции усадьбы с парадным двором перед главным домом и обрамляющими его флигелями сохранился.



Н. Львов. Схема генерального плана здания «Кабинета» в Петербурге. 1786—1787 годы. С чертежа из Атласа Мейера.

Музей истории Ленинграда.

Очень большое внимание Львов уделял архитектурному облику зданий в связи с пейзажем, на фоне которого они воспринимаются. Это особенно сказалось в его павильонных сооружениях и во многом близких к ним по трактовке небольших церковных постройках. Самая ранняя из них — церковь в селе Арпачеве (1782)[1], со своеобразной башней-колокольней, несколько напоминающей по силуэту маяк, — отличается компактностью архитектурных масс. Не менее интересна также очень близкая по типу к павильонным сооружениям оригинальная трехъярусная церковь в селе Мурине под Ленинградом, в которой Львов применил характерную для древнерусского зодчества систему восьмерика на четверике, трактуя этот прием в духе принципов классицизма[2].

В 90-х годах XVIII века в разработке этой темы зодчий достиг удивительной ясности, простоты и лиричности художественного облика, чистоты линий, полного слияния с окружающей природой.

В постройках этого периода проявилось оригинальное архитектурное мышление — результат подлинного творческого вдохновения. Таковы церкви в селе Никольском (1793—1800)[3], принадлежавшем Львову, и Валдае (1793; *стр. 193*)[4]. Это — хорошо включенные в пейзаж строгие дорические ротонды с пологим куполом, в первом случае — на невысоком барабане, во втором — совсем без него. Поэтический облик и мягкая пластичность архитектурных форм этих церквей заставляет отнести их к числу самых выразительных произведений Львова.

В 1797—1799 годах Львов создал проект парка для дворца князя Безбородко

[1] Новоторжского района, Калининской области (см.: М. Ильин. Указ. соч., стр. 65—66).

[2] Построена по заказу Воронцовых (см.: А. Грансберг. Указ. соч., стр. 11. См. также кандидатскую диссертацию Н. Никулиной «Н. А. Львов — прогрессивный деятель русской культуры конца XVIII — начала XIX веков». Рукопись в библиотеке Гос. Эрмитажа. Л., 1952).

[3] Новоторжского района, Калининской области (см.: А. Грансберг. Указ. соч., стр. 11).

[4] Новгородской области (см.: М. Ильин. Указ. соч., стр. 66).

в Москве (*стр. 194*), проектировавшегося Кваренги[1]. Оба зодчих стремились преодолеть тесные рамки дворцовой постройки и добивались создания целого комплекса сооружений, который имел бы более широкое общественное значение. Львов разделил весь парк на две основные части. Верхняя, ближайшая ко дворцу, предназначалась непосредственно для владельца; нижнюю, наиболее интересную часть парка составлял сад у берегов Яузы. Львов предусматривал возведение ряда сооружений для спортивных занятий, предполагая сделать их доступными для посторонней публики; в связи с этим он проектировал самостоятельный вход с улицы[2].

Большой интерес представляет построенный Львовым в Гатчинском парке так называемый Приоратский дворец (1798—1799). Здание Приората расположено на перешейке между двумя озерами, замыкая со стороны шоссе Ленинград—Луга перспективу одного из них, имеющего продолговатую форму. Здание стоит на ровной площадке, обрывающейся к озеру облицованной камнем подпорной стеной. Львов придал зданию Приората живописную объемную композицию. К основному корпусу в два этажа примыкает более низкая одноэтажная часть, а над ними возвышается узкая граненая башня с высокой шатровой крышей. Силуэт здания органично входит в окружающий пейзаж. О том, что Львов достиг этого вполне сознательно, наглядно показывают его перспективные рисунки, изображающие здание с различных точек зрения с учетом его окружения[3].

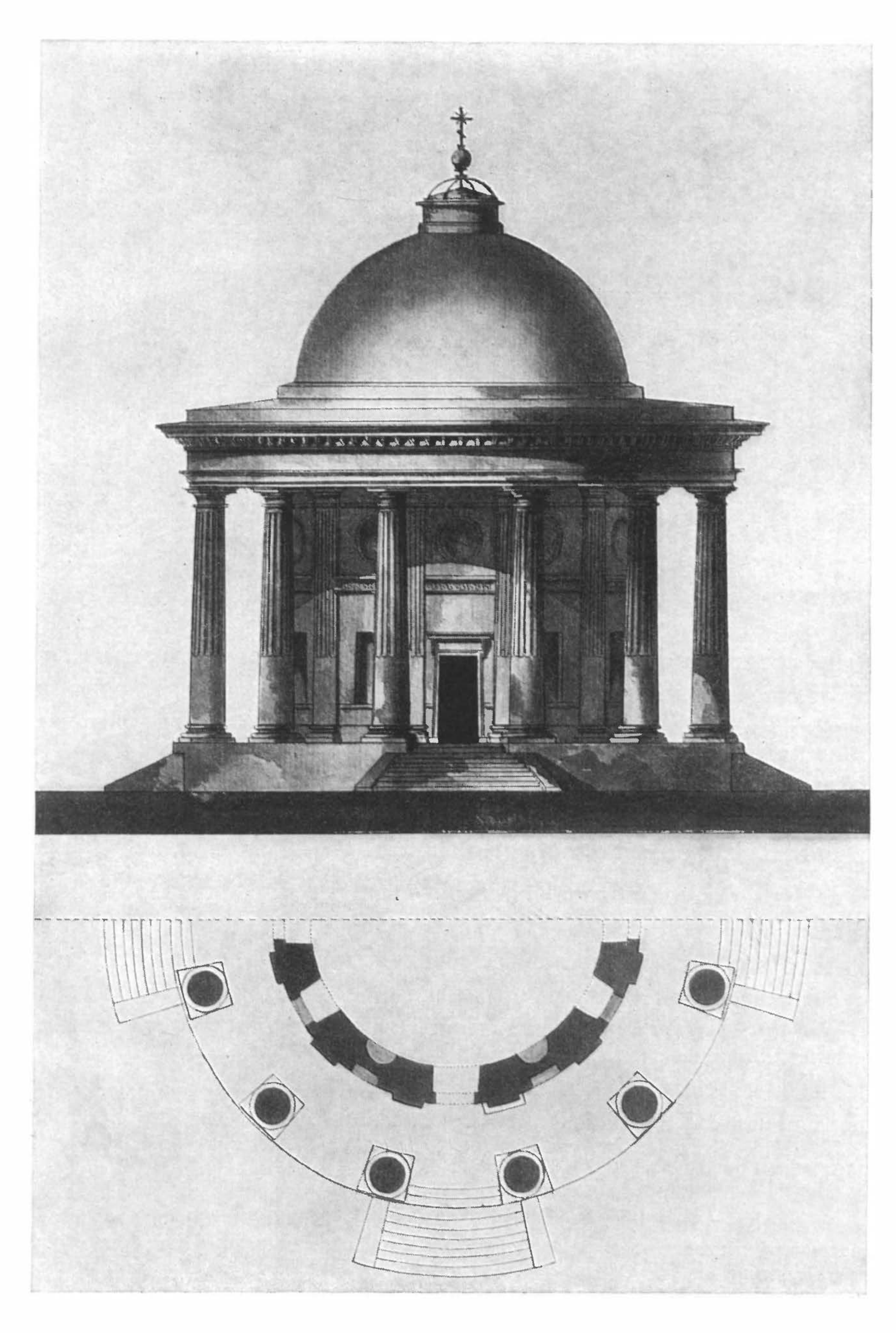
Приоратский дворец представляет собой интересный пример постройки, выполненной в широко пропагандировавшейся зодчим технике «землебитного строения».

Наблюдая частые пожары, гибельно отзывавшиеся на крестьянских поселениях из-за того, что они сооружались, как правило, из дерева и крылись соломой, Львов много и упорно работал над созданием материалов, которые, с одной стороны, могли бы быть доступны крепостному крестьянству, а с другой стороны, обеспечивали бы достаточную огнестойкость. Для этой цели Львов и предложил применение землебитной техники для стен и особого картона (типа толя) для покрытий. Львов потратил очень много энергии и времени, чтобы добиться признания и более широкого внедрения предлагавшихся им новых материалов и приемов. Его упорство наталкивалось на полное безразличие, а подчас и просто сопротивление в среде бюрократической администрации того времени.

[1] Здание должно было строиться на большом открытом участке в Москве на Воронцовом поле, над Яузой. Проект парка, оформленный в виде большого альбома, хранится ныне в собрании Музея Академии художеств СССР; опубликован в статье: Г. Гримм. Проект парка Безбородко в Москве.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 107—135.

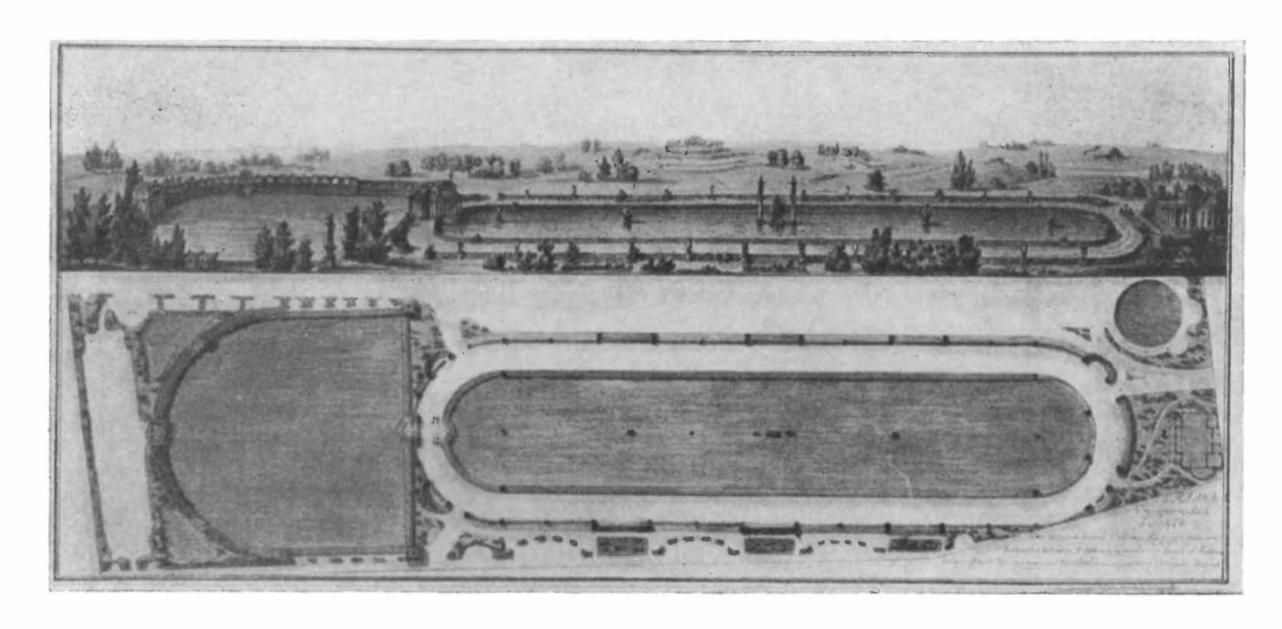
[2] О парке при дворце Безбородко см. также стр. 300.

[3] См. историческую справку, составленную А. Н. Петровым в 1952 году (Архив Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда). Проект Львова в виде альбома чертежей и перспективных рисунков хранился в конце XIX века в Гатчине. Репродукции с его таблиц опубликованы в статье: Н. Дмитриев. Земляное строение в Приоратском парке в Гатчине.— «Строитель», 1895, № 24, стр. 6—8. Местонахождение альбома в настоящее время неизвестно. Ныне в здании Приората помещается Дом пионеров.



Н. Львов. Проект церкви в Валдае. 1793 год.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.



Н. Львов. Проект парка Безбородко в Москве. 1797—1799 годы.

Музей Академии художеств СССР.

Очевидно, постройкой Приоратского дворца непосредственно в царской резиденции архитектор надеялся добиться более широкого применения предлагаемых им методов. Ему удалось ценой больших усилий создать целую школу глинобитного строения, куда были собраны ученики из разных частей России. Однако эта школа существовала только до тех пор, пока был жив сам Львов,— вскоре после его смерти она была закрыта[1].

Большое место в архитектурной деятельности Львова занимали его теоретические труды. Им был выполнен перевод известного сочинения А. Палладио «Четыре книги об архитектуре». Из предисловия и примечаний Львова к этому изданию видно, как высоко он ставил творения великого итальянского зодчего. В то же время Львов был далек от того, чтобы рекомендовать слепое следование советам Палладио. Львов подчеркивал необходимость в каждом отдельном случае считаться с конкретными историческими условиями, климатом и т. д.[2]

К теоретическим работам Львова следует отнести и текст обширной пояснительной записки к его вышеупомянутому проекту парка для Безбородко в Москве[3]. Он развивает в записке интересные теоретические положения, не только

[1] Замечательным памятником деятельности Львова в этой области является составленный им большой альбом, хранящийся ныне в Отделе рукописей Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде; впервые обнаружен Н. Никулиной, которая исследовала его и описала в упомянутой выше диссертации.

[2] Издана была в 1798 г. лишь одна часть, заключающая первую книгу Палладио. Наличие чертежей, выполненных самим Львовым для третьей и четвертой частей, показывает, что он работал над переводом всего трактата (чертежи Львова — в собрании Музея Академии художеств СССР).

[3] Г. Гримм. Указ. соч., стр. 110—126.

имеющие значение для характеристики его собственного творчества, но и определяющие передовые течения в русской архитектуре того времени. Львов настойчиво требует логической оправданности возводимых сооружений, органической связи их внешнего облика с назначением, рациональности конструктивных решений, призывает к критическому отношению к античному наследию, высказывает чрезвычайно интересные мысли о приемах применения регулярной и пейзажной систем парковых планировок.

Практические работы Львова и его теоретические высказывания свидетельствуют, что в прогрессивных кругах того времени борьба за классицизм против барочных тенденций середины века тесно связывалась с борьбой за реалистические тенденции в литературе и живописи.

Задачи архитектуры Львов понимал широко и целостно, воспринимая отдельные здания в их неразрывной органической связи с городской планировкой или окружающим пейзажем. Он настаивал на решении общих композиционных задач одновременно с вопросами разработки новых конструкций и материалов, на введении элемента рациональности во все стадии проектирования и строительства.



Почти одновременно со Львовым в русской архитектуре начали работать Кваренги и Камерон — зодчие, которые отдали России лучшую часть своей жизни. Их творческие достижения были тесно связаны с развитием русского классицизма и во многом перекликались с архитектурной деятельностью Львова. В художественных образах, созданных Кваренги, в большой мере выражено рациональное начало, которым отличаются и произведения Львова. Вместе с тем, глубокая связь последних с природой, их проникновенный лиризм были теми качествами, которые с особой силой нашли свое выражение в творениях Камерона.

Джакомо Кваренги (1744—1817) родился в Италии, в окрестностях города Бергамо. Сначала он несколько лет серьезно занимался живописью, но затем увлекся архитектурой. Кваренги учился и работал у второстепенных итальянских архитекторов, которые не удовлетворяли его позднебарочной направленностью своего творчества, и он стал напряженно искать путей к классике.

Такой путь ему открыло знакомство с трактатом Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре». «Вы никогда не поверите, — вспоминал он впоследствии в своем известном автобиографическом письме 1785 года, — какое впечатление произвела на меня эта книга... С тех пор я думал только о том, чтобы изучить столь многочисленные памятники великолепной постройки, находящиеся в Риме, на которых можно научиться хорошим и совершенным приемам»[1].

[1] Письмо было впервые опубликовано еще при жизни Кваренги Ф. М. Тасси (Francesco Maria Tassi) в «Vite de'pittori, scultori e architetti bergamaschi», tomo 2. Bergamo, 1793, p. 143—152. Подлинник хранится в Музее истории Ленинграда. Русский перевод письма издан С. Земцовым в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 3, стр. 63—65. Настоящая выдержка дана в уточненном переводе.

Вскоре Кваренги удалось осуществить свое намерение. Путешествуя по Италии, он обмерял и зарисовывал античные памятники и сооружения эпохи Возрождения, уделяя среди последних особое внимание постройкам Палладио. Эта работа послужила основой для формирования его собственных взглядов. Но Кваренги не смог применить свое дарование в Италии, переживавшей в те годы глубокий экономический упадок. Ему удалось создать там лишь несколько небольших работ.

Приехав в 1780 году в Россию, Кваренги, наряду с выполнением первых проектов и построек, занялся внимательным изучением русской архитектуры. Об этом свидетельствуют его многочисленные рисунки, изображающие памятники древнерусского зодчества и постройки его непосредственных предшественников и современников[1]. Именно этим было во многом обусловлено то обстоятельство, что Кваренги так скоро нашел контакт с русскими архитекторами, органически усвоил идейную направленность передовой линии русского зодчества и вскоре стал одним из виднейших ее представителей. Россия, где он прожил 37 лет и где он скончался в возрасте 73 лет, стала для него второй родиной.

По приезде в Россию перед Кваренги сразу же встали разнообразные задачи, характерные для строительства тех лет. Наряду с привычными для него заданиями по проектированию загородных и городских дворцов, жилых домов, парковых павильонов, интерьеров, возникли темы разнообразных административных и общественных зданий — «публичных строений», как тогда говорили, — банка, биржи, торговых рядов, обсерватории, академии наук, товарных складов, театра, больницы и т. д. Надо было искать новые решения, уделять значительное внимание не только внешнему облику и интерьерам сооружений, но и их плановым композициям, разработке новых конструктивных приемов.

Сооружения, возведенные Кваренги в 1780-х годах, отличались исключительной компактностью, геометрической четкостью объемов, прекрасными пропорциями, тонкой прорисовкой деталей. Вместе с тем, эта компактность объемов приводила к замкнутому характеру композиции, не всегда связанной с окружающей застройкой.

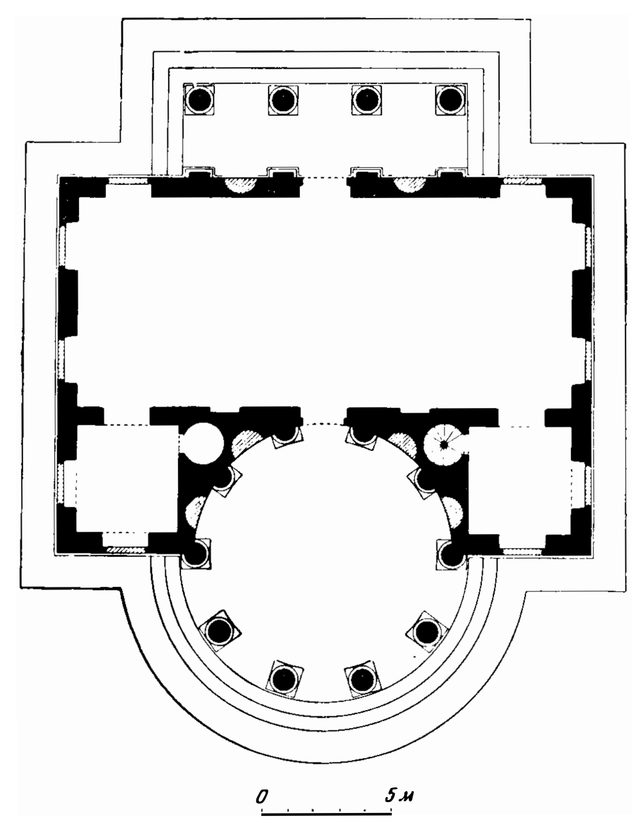
Одной из первых работ Кваренги по приезде в Россию было здание, известное впоследствии под наименованием Английского дворца (1781—1789). Оно было наиболее крупным из трех начатых им в Петергофе сооружений, не зависимых одно от другого, различных по размерам компактных объемов, свободно размещенных на территории создававшегося там пейзажного парка[2].

[1] Эти драгоценные иконографические документы хранятся в Гос. Эрмитаже, Музее истории Ленинграда, Гос. Русском музее, Музее Академии строительства и архитектуры СССР, а также в Венецианской академии.

[2] Первый вариант проекта Английского дворца был готов уже в мае 1780 года. Дворец предназначался для Екатерины II, два других здания — для членов царской семьи; оба они были снесены в конце 1790-х годов, при Павле I. Проект одного из них находится в Музее истории Ленинграда (см.: Е. Глезер. Неопубликованные работы Кваренги.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 4, стр. 69—72). Попытка Е. Н. Глезер определить хранящийся в Гос. Эрмитаже проект неизвестного загородного дома как проект третьего из стро-

Внешний облик Английского дворца был разработан очень лаконично — П-образным объемом с лоджией со стороны садового фасада и большим коринфским портиком с широкой наружной лестницей, которая вела в первоначально открытый (вследствие недооценки зодчим на первых порах пребывания в России северного климата) вестибюль второго этажа в центре фасада, обращенного к озеру. Колоннада портика выступала на фоне гладких массивов стен. Подходы к зданию были рассчитаны на осмотр под различными углами зрения, выявляющими его пространственную композицию.

Внутри дворца особенно выделялась отделка большой гостиной. В ее композиции были уже четко выражены излюбленные Кваренги приемы внутреннего оформления. Стены были расчленены полуколоннами коринфского ордера; промежутки между рельефно выступающими балками перекрытия были заполнены живописными орнаментальными вставками. Этот прием выявления «несущих» элементов и «заполнения», осуществляемый при помощи колонн, полуколонн, пилястр, лопаток в обработке стен, балок в перекрытиях, встречается в большинстве интерьеров, созданных впоследствии Кваренги.

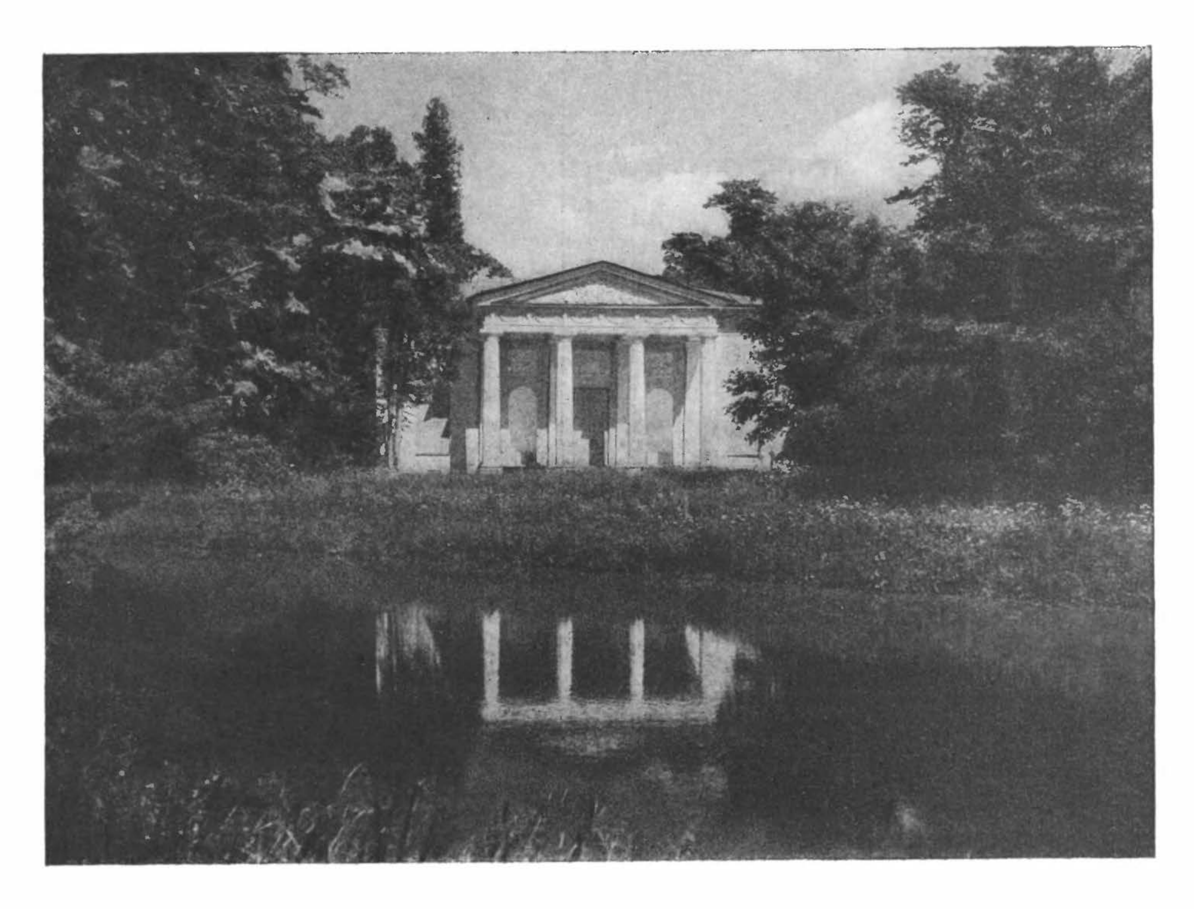


Д. Кваренги. План Концертного зала в Царском селе (Пушкине). 1782—1786 годы.
Музей Академии художеств СССР.

Несколько небольших, но очень интересных сооружений было создано Кваренги в Царском селе[1]. Одним из наиболее замечательных среди них является Концертный зал (1782—1786; *стр. 197, 198*), выстроенный им невдалеке от узкого протока, в пейзажной части парка, за Рамповой аллеей. В прямоугольный объем основной части здания смело врезана открытая ротонда с колоннами тосканского ордера. На противоположном фасаде ей отвечает четырехколонный портик. Стены павильона между портиком и ротондой совсем гладкие, даже окна не имеют наличников. Концертный зал «так же строг, как и Английский дворец и другие работы Кваренги, но, в то же время, здесь вполне ясно

ившихся в Английском парке сооружений представляется неубедительной. Английский дворец разрушен фашистскими оккупантами во время Великой Отечественной войны.

[1] Чертежи, выполненные Кваренги, находятся в Музее истории Ленинграда, в Музее Академии художеств СССР и в Гос. Эрмитаже. См. также гравюры в издании проектов Кваренги 1843—1844 годов.



Д. Кваренги. Концертный зал в Царском селе (Пушкине). 1782—1786 годы.

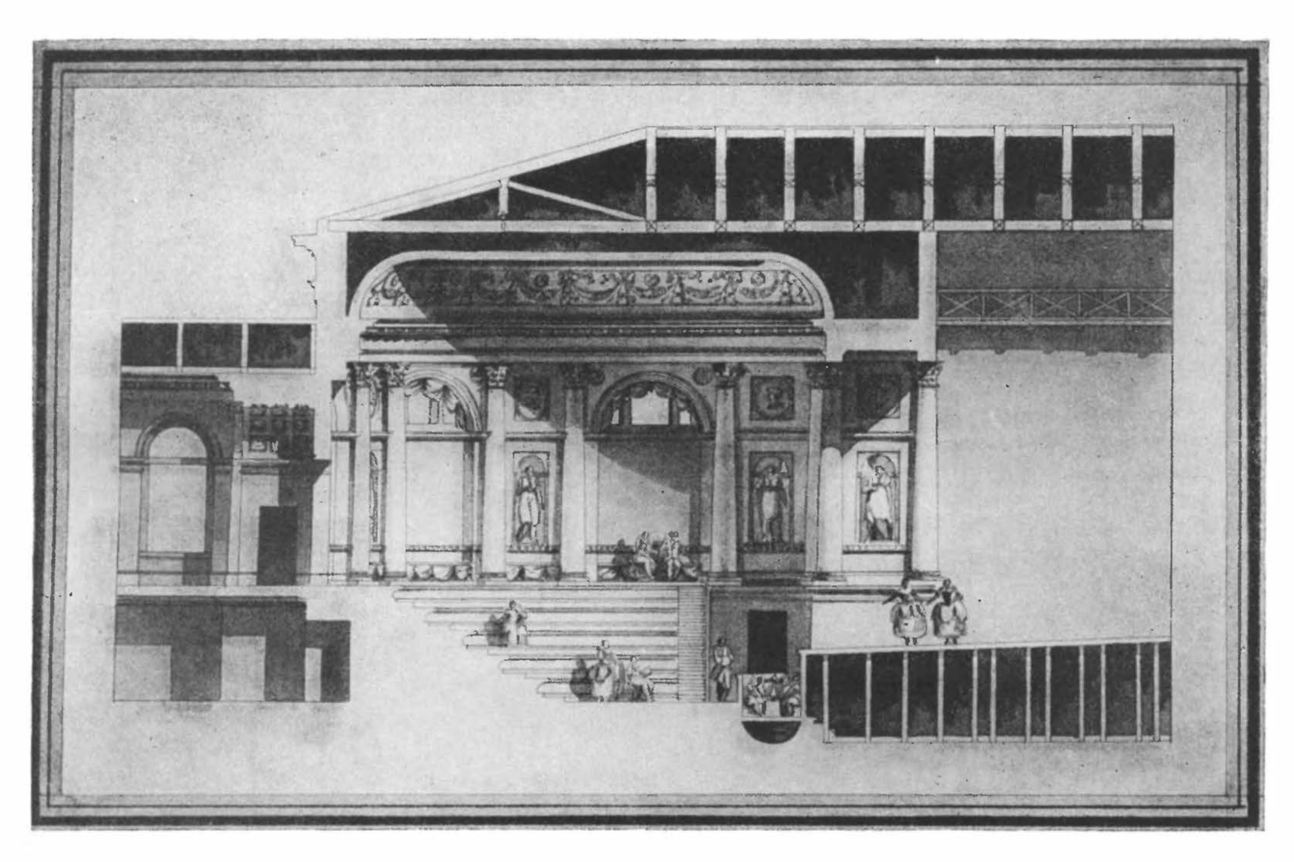
выражена идея увеселительного павильона, приличествующего парку»[1]. Ротонда хорошо связывает павильон с окружающим его парком, в котором Кваренги в те же годы построил романтическую кухню-руину и два мостика из чугуна и мрамора.

В 1783 году Кваренги приступил к работам по зданиям Эрмитажа в Петербурге. Вдоль Зимней канавки он возвел корпус Лоджий Рафаэля, а за ней, на месте старого Второго Зимнего дворца, осуществил строительство Эрмитажного театра. Корпус Лоджий Рафаэля (1783—1794)[2] предназначался для размещения копий со знаменитых росписей в Ватиканском дворце (в натуральную величину) и, кроме того, включал залы для художественных собраний. Фактически это был первый музейный корпус на территории Эрмитажа[3].

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 400. К постройкам павильонного типа может быть отнесен и мавзолей Ланского, сооруженный Кваренги на Казанском кладбище, в окрестностях Царского села (1784—1796). Он очень своеобразно скомпонован: к восьмигранному центральному объему, перекрытому граненым же куполом на низком барабане, примыкают, чередуясь, прямоугольные и полукруглые выступы (чертежи в Музее истории Ленинграда).

[2] Почти целиком уничтожен при постройке Нового Эрмитажа в 1840-х годах.

[3] Подлинные чертежи Кваренги неизвестны. Зарисовки с натуры С. Ф. Галактионова — в Гос. Русском музее.

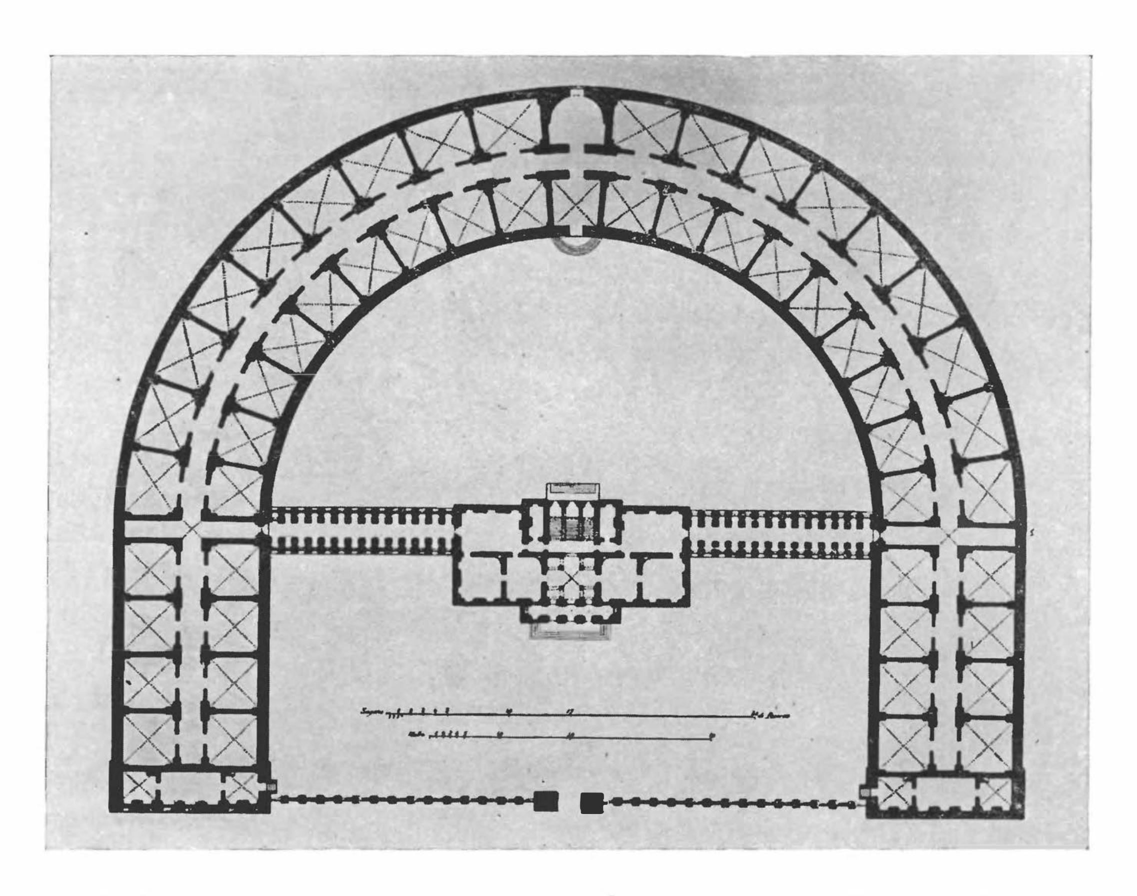


Д. Кваренги. Эрмитажный театр. 1783—1787 годы. Продольный разрез.
Музей Академии художеств СССР.

Эрмитажный театр (1783—1787) строился в два приема[1]: сначала был сооружен только объем зрительного зала и сцены, встроенный в существовавший тогда массив Второго Зимнего дворца, затем — лицевой корпус на Неву. Этим объясняется необычное для Кваренги несоответствие внутренней структуры здания Эрмитажного театра его внешнему облику. Особое внимание Кваренги уделил в этой постройке устройству театрального зала (*стр. 199*). Он смело порвал с господствовавшими тогда тенденциями, отказался от лож и расположил места амфитеатром. При этом он воспользовался возможностью разместить скамьи для зрителя так, что все они оказались ниже уровня входной двери из фойе, устроенного в переходе над каналом. В отделке зала использован ордер как основной элемент композиции. Полуколонны, расчленяющие стены, начинаются на уровне входа в зал; вся нижележащая часть трактована как цоколь; антаблемент ордера является, вместе с тем, и венчающим антаблементом зала.

Одновременно со строительством Эрмитажного театра и Лоджий Рафаэля, Кваренги, начиная с середины 1780-х годов, вел работы в Зимнем дворце.

[1] См. историческую справку, составленную в 1957 году Р. Д. Люлиной, в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда.



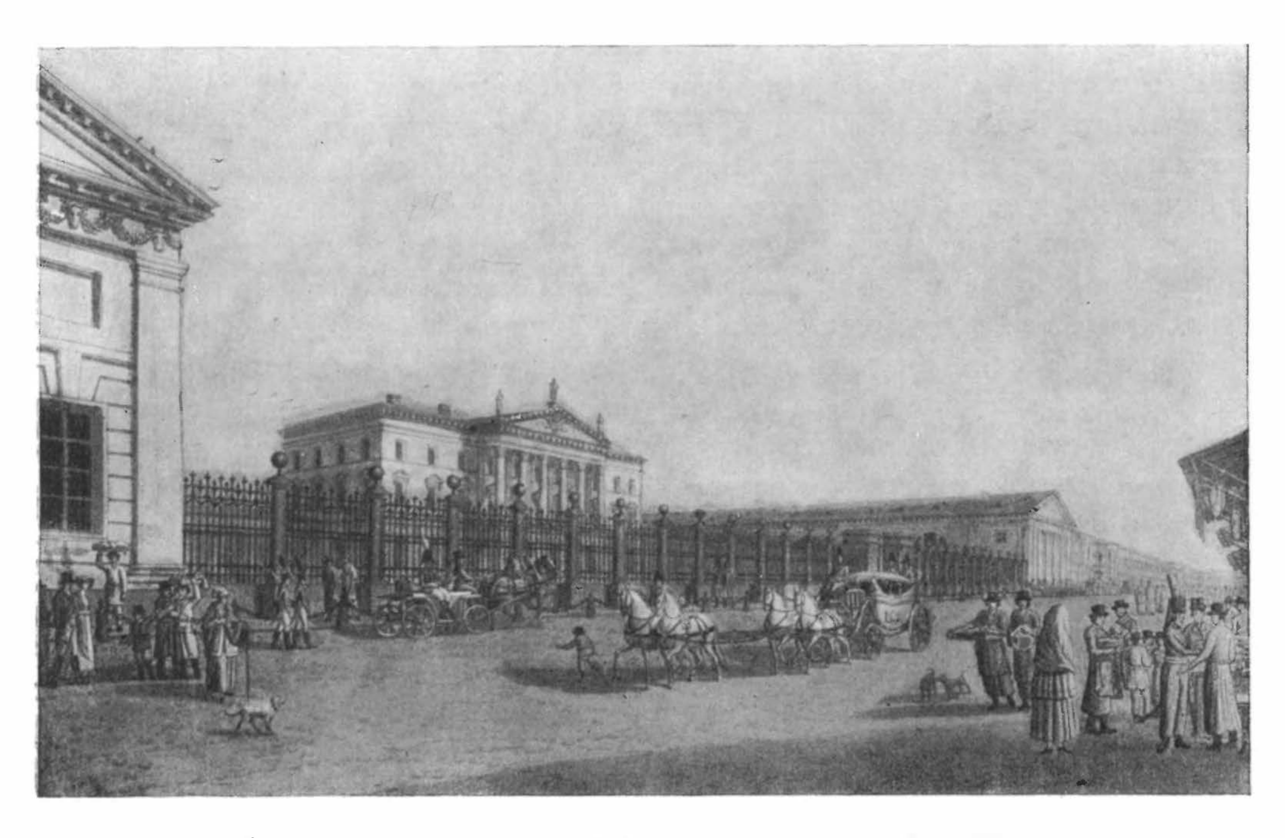
Д. Кваренги. Ассигнационный банк в Ленинграде. 1783—1790 годы. План. Чертежи из книги «Fabbriche e Disegni di Giacomo Quarenghi», t. 2, 1834.

Здесь он создал на месте пяти «антикамер» Растрелли, выходивших на Неву, три парадных зала — Аванзал, Большую галлерею и Концертный зал — и построил корпус Георгиевского (тронного) зала на месте сооружения, начатого Фельтеном[1].

В Аванзале и Концертном зале Кваренги, сохранив объемы растреллиевских антикамер, расчленил их антаблементом на две части; верхнюю из них он трактовал как аттик, непосредственно переходящий в паддугу перекрытия. Этот же прием был применен Кваренги и в Георгиевском зале с его колоннадами, поддерживающими хоры.

В Большой галлерее, занявшей место трех средних антикамер, Кваренги применил колоссальный ордер (колоннады с хорами в торцах зала и полуколонны у продольных стен). Эта галлерея, с одной стороны, представляет собою дальнейшее развитие композиции гостиной Английского дворца, а с другой стороны, отражает воздействие Колонного зала Казакова. Схема, принятая

[1] Проекты — в Музее истории Ленинграда, Гос. Эрмитаже, Музее Академии художеств СССР. Отделка всех залов погибла во время пожара 1837 года, после которого они были восстановлены В. П. Стасовым с рядом изменений.



Д. Кваренги. Ассигнационный банк в Ленинграде. 1783—1790 годы.
Гравюра Патерсона около 1800 года.

Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Кваренги, как и схема Казакова, получила широкое распространение у строителей конца XVIII века и неоднократно применялась в те годы при строительстве больших залов.

Следующей крупной постройкой Кваренги в Петербурге после Эрмитажного театра было здание Ассигнационного банка на Садовой улице, № 21 (1783—1790; *стр. 200, 201*)[1]. В его композиции использована четкая усадебная схема с характерным противопоставлением масс, широко разработанная в постройках Палладио и столь излюбленная основоположниками русского классицизма. Кваренги к этой теме обращался не раз при проектировании административных и общественных сооружений.

Комплекс Ассигнационного банка занимал целый квартал между Садовой улицей, Екатерининским (ныне Грибоедова) каналом, Банковским и Чернышевым (ныне ул. Ломоносова) переулками. Центральный корпус, предназначавшийся для общих приемных, операционных помещений и квартиры директора банка,

[1] Ныне здание Ленинградского финансово-экономического института. См. обширные документальные материалы в научном паспорте в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (составители: А. Липман, Р. Канский, А. Столяров, А. Шведов). Чертежи находятся в Музее истории Ленинграда и Музее Академии художеств СССР. Проект был дважды издан в гравюрах — в 1791 и в 1843—1844 годах.

главенствует во всем ансамбле как по высоте, так и по архитектуре. Он поставлен в глубине большого парадного двора, первоначально лишенного зелени и мощеного. Его охватывает огромная дуга полуциркульного в плане корпуса, связанного с ним колоннадами[1]. Полукружие предназначалось для складов медной монеты, которой в то время обеспечивался размен ассигнаций, а также и для некоторых подсобных помещений. На фоне более низких рустованных стен полукружия, прорезанных немногочисленными арочными оконными проемами, очень торжественное и значительное впечатление производит шестиколонный коринфский портик главного корпуса, установленный на рустованном цокольном этаже. Полукружие выходит на улицу двумя лоджиями-караульнями, соединенными высокой металлической оградой, еще более подчеркивающей представительный характер административного здания.

В композиции этого величественного сооружения, хотя и имеющей внутренне целостный и продуманный характер, недостаточно учтены градостроительные требования. В сторону Екатерининского канала и Чернышева переулка выходила задняя стена полукружия, не согласованная с их направлением. Поэтому со стороны канала участок был огражден высокой глухой каменной оградой[2].

Несмотря на указанный недостаток, здание Ассигнационного банка — ценный вклад в русскую архитектуру. Оно открывает собою длинный список созданных Кваренги общественных сооружений, которые оказали значительное влияние на формирование типа общественных и административных зданий русского классицизма конца XVIII века.

Одновременно с Ассигнационным банком архитектор приступил к строительству трех сооружений на стрелке Васильевского острова в Петербурге: здания Академии наук, Биржи и товарных складов. При проектировании этих зданий Кваренги вплотную соприкоснулся с вопросами градостроительства. У самого берега Невы, линия которого еще не была в те годы закреплена каменной набережной, стояли тогда три никак между собой не связанные постройки начала XVIII века: здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера и старое здание Академии наук (стоявшее на месте, ныне занимаемом Зоологическим институтом и музеем АН СССР). Под постройку нового здания для Академии (1783—1789; *стр. 203*)[3] был отведен участок около Кунсткамеры. Здание предназначалось для размещения в нем большого зала заседаний, типографии, книжного магазина и квартир академиков. Стремясь урегулировать существовавшую застройку набе-

[1] Полукружие и колоннада впоследствии были надстроены.

[2] Современный облик ограды — результат ее перестройки в 1817 году Л. Руской.

[3] Ныне — это главный корпус Ленинградского филиала АН СССР. В процессе строительства непрерывное вмешательство президента Академии наук Е. Р. Дашковой и выдвигавшиеся ею необоснованные требования вынудили Кваренги отойти от руководства работами. Здание было закончено с существенными искажениями в планировке и, частично, в дворовом фасаде. См. исторические справки в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда, составленные Е. А. Борисовой и Р. Д. Люлиной.



Д. Кваренги. Академия наук в Ленинграде. 1783—1789 годы.

режной, Кваренги принял здание Кунсткамеры за центр создаваемой композиции и повторил в своем сооружении общую схему и масштаб старого здания Академии, придав ему, однако, в соответствии со стилем своего времени, строго классический облик. Учитывая огромные просторы реки, Кваренги отметил центр фасада монументальным ионическим портиком, четко выделяющимся на большом расстоянии и подчеркивающим вместе с тем наличие внутри здания большого зала. Идея Кваренги была впоследствии высоко оценена А. Д. Захаровым, положившим ее в основу своего замечательного проекта реконструкции здания Академии наук.

Восточнее главного здания Академии наук, на стрелке Невы, Кваренги в 1783 году начал строительство Биржи[1], являвшейся в то время совершенно

[1] Чертежи в Музее истории Ленинграда и Гос. Эрмитаже. В Гос. Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина есть интересный рисунок Кваренги, изображающий здание в том виде, какой оно имело перед разрушением. Многочисленные письменные документы по строительству хранятся в ЦГАДА (ф. 276, д. 2636 и 2637); указанием на эти материалы, а также на материалы, упомянутые на стр. 200 (в прим. 1) и на стр. 204 (в прим. 2), автор обязан М. В. Грозмани.

новым типом сооружения. Здание Биржи, задуманное зодчим как большой кубический объем с апсидами по сторонам, включало центральный операционный зал и подсобные помещения. Оно имело, в соответствии с размещением его на участке, два равнозначных входа (с Невы и со стороны обширной площади перед Коллегиями), подчеркнутых однотипными шестиколонными портиками. Кваренги развернул здание Биржи южным фасадом на Неву, чтобы оно было хорошо видно со стороны Дворцовой набережной. Учитывая иное назначение здания по сравнению с комплексом сооружений Академии наук, Кваренги трактовал его иначе и по пропорциям и по характеру членений. Он сделал его приземистым, что соответствовало компоновке внутреннего пространства и, вместе с тем, сохраняло определенную роль в застройке набережной за Кунсткамерой. Однако следует отметить, что Кваренги не удалось организовать зданием Биржи окружающие широкие просторы и создать, тем самым, величественный архитектурный ансамбль. Законсервированное в связи с русско-турецкой войной строительство так и не было закончено, а в 1800-х годах, перед началом постройки новой Биржи по проекту Томона, здание было полностью разобрано.

Тогда же Кваренги начал строительство складов при Бирже. Длинный полутораэтажный корпус должен был оформить площадь перед зданием Двенадцати коллегий, предусмотренную еще проектом «Комиссии о Санктпетербургском строении» 1760-х годов. При жизни Кваренги был выполнен только небольшой отсек этого здания[1], вошедший впоследствии в состав складов, сооруженных в 1820-х годах. Разработанный Кваренги прием оформления фасадов был сохранен и для этих позднейших построек[2].

С конца 1780-х годов Кваренги все больше уделял внимания вопросам ансамбля. В первую очередь это отразилось на построенных им частных сооружениях дворцового типа. Среди последних следует особо выделить дом И. Фитингофа на углу Адмиралтейского проспекта (д. 6/2) и Гороховой улицы (ныне ул. Дзержинского) и так называемый дом Салтыковых на Неве (Дворцовая набережная, д. 4), около Летнего сада.

Дом Фитингофа (начал строиться в 1788 году; *стр. 205*)[3] представляет собой большой четырехэтажный массив с внутренним двором. Главный фасад, ориентированный на широкую Адмиралтейскую площадь, украшен полуколоннами, объединяющими два верхних этажа; боковой, выходящий на улицу, трактован очень просто и оживляется лишь оконными проемами. Кваренги удалось в этом

Корпус, построенный Кваренги, хорошо виден на известной панораме А. Тозелли (Гос. Эрмитаж).

[2] В 1780-х годах Кваренги составил несколько проектов торговых рядов для разных городов. Из них наиболее крупными были торговые ряды в Москве на Ильинке с двухъярусными галлереями, охваченными высокими, мощными коринфскими полуколоннами. Здание было осуществлено в натуре не полностью (чертежи Кваренги хранятся в Музее истории Ленинграда).

[3] С 1804 года — Дом губернских присутственных мест. В том же году перестроен внутри А. А. Михайловым 1-м. Кроме того, дом переделывался в 1840-х и в 1870-х годах (см.: А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко. Указ. соч., стр. 221—222). Проект фасада — в Музее истории Ленинграда.



Д. Кваренги. Дом И. Фитингофа в Ленинграде. 1788 год.

здании создать спокойный и строгий образ городского жилого дома, вписанного в рядовую застройку улицы без стремления обособиться от нее.

Таким же характером отличается и дом Салтыковых (1784—1788)[1]. Первоначально он состоял из трехэтажного главного корпуса, размещенного вдоль набережной, и параллельного ему, невысокого, в полтора этажа, служебного флигеля, выходившего на Марсово поле. Фасад главного корпуса со стороны Невы представляет собой интересный образец очень простой и сдержанной архитектуры жилого дома без применения ордера. Центр фасада, с горизонтальным рядом окон, опирающихся на карнизные пояски, подчеркнут по вертикали небольшим фронтоном, полуциркульным проемом над входом и характерным для Кваренги мотивом балконной двери с полукруглой нишей.

Эти свои постройки, находившиеся в центральных районах города, Кваренги стремился сочетать с окружающей застройкой, но во дворце Юсуповых на Фонтанке (№ 115; 1790-е годы), расположенном у официальной границы Петербурга

[1] Ныне здание Библиотечного института им. Н. К. Крупской (см.: А. Петрова, Е. Борисова, А. Науменко. Указ. соч., стр. 60).

тех лет, он сохранил усадебную схему. Это было вызвано и необходимостью считаться с существовавшим на этом месте большим дворцовым сооружением середины XVIII века, которое зодчий перестраивал заново[1]. Сохранив его общие габариты, Кваренги полностью изменил облик фасадов и внутреннюю отделку. Вновь им были пристроены служебные флигели, образовавшие своеобразный полукруглый парадный двор со стороны Фонтанки. Прибегнув в плане к форме полукруга, Кваренги всецело преодолел неблагоприятное впечатление, которое создавалось из-за того, что фасад главного корпуса был расположен не параллельно к набережной Фонтанки. Впрочем, именно это и послужило причиной предельно замкнутого характера усадьбы, перекликающейся в этом отношении с деламотовским дворцом Чернышева у Синего моста.

Из работ, выполненных Кваренги в эти годы для провинции, большой интерес представляет дворец П. В. Завадовского в Ляличах, Черниговской губернии (ныне Брянской области)[2]. Композиция ляличского дворца построена по усадебной схеме. Большой прямоугольный увенчанный куполом дом имел мощные портики на главном и садовом фасадах и глубокие двухколонные лоджии — на боковых. Он был связан с двумя скромными флигелями дугообразными, охватывавшими парадный двор галлереями. За дворцом расстилался обширный парк. Все сооружение выглядело чрезвычайно представительно. Этому способствовал контраст между массивным центральным корпусом и невысокими галлереями и флигелями, обработанными тем же мотивом рустованной аркады, что и цоколь главного здания, а также и величественные пропорции портика[3].

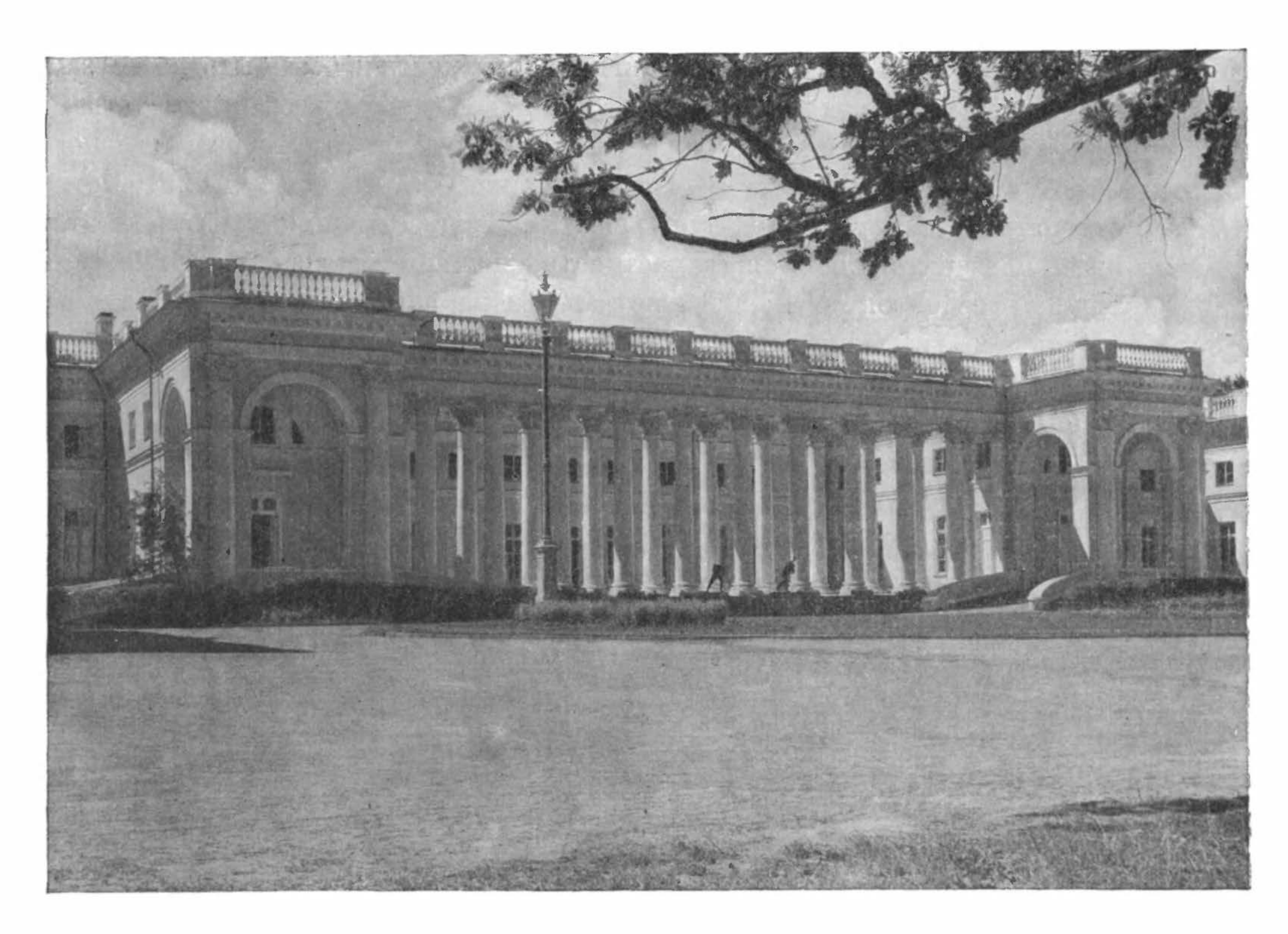
В конце 1780-х годов Кваренги участвовал, одновременно со Старовым, Назаровым и Депрэ, в разработке проекта нового дворца для Шереметевых на Никольской улице в Китай-городе в Москве[4]. В здании должны были разместиться картинная галлерея и крепостной театр. Композицию его Кваренги наметил по типу городской усадьбы с большим парадным двором. Специальное назначение здания — своего рода дворца-музея — подсказало мастеру его торжественный облик с высоким коринфским портиком, отмечающим главный вход, и с крыльями, равными по высоте центральной части.

[1] Чертежи хранятся в ЦГИАЛ (ф. 1399, оп. 1, д. 677, л. 1—2), Музее истории Ленинграда и Гос. Эрмитаже. Вид здания, стоявшего на месте дворца Юсуповых, см. на плане Сент-Илера, Горихвостова и Соколова (ЦГВИА).

[2] Проект дворца был сделан Кваренги в первой половине 1780-х годов; зодчий упоминает о нем в своем письме 1785 года (см. выше, прим. на стр. 195). Строительство затянулось до второй половины 1790-х годов. Дворец в натуре не сохранился. Гравированный план первого этажа находится в Музее истории Ленинграда; обмерные чертежи и снимки с натуры — в Музее Академии художеств СССР.

[3] В 1800-х годах Кваренги построил на Украине усадьбу-дворец в Хотени. В ней зодчий дал иное решение, принципиально отличное от Ляличей. Главный дом представлял собой большой вытянутый в плане корпус с портиками на главном и парковом фасадах, охватывающими по высоте оба этажа. Боковые флигели представляли собой самостоятельные, не связанные с главным домом сооружения. Дворец в Хотени не сохранился. Проектные чертежи по главному корпусу находятся в Музее Академии художеств СССР. Фотографии с натуры 1914 года см. в кн.: Г. Лукомский. Старинные усадьбы Харьковской губернии. Пг., 1817.

[4] Проект находится в собрании Останкинского дворца-музея. Постройка здания не состоялась.



Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском селе (Пушкине). 1792—1796 годы.

Указанный прием получил большое развитие в творчестве Кваренги 1790-х годов. В соответствии с общим направлением архитектуры этого времени в произведениях Кваренги усилились черты монументальности и лаконизма. Кваренги зачастую придавал всему зданию единую высоту, подчеркивал его центр мощным портиком, которому отвечали портики на торцах крыльев, применял в фасадах колоссальный ордер. Характерным примером этого может служить Александровский дворец в Царском селе (1792—1796; *стр. 207, 209*)[1].

В отличие от компактного объема Английского дворца Александровский дворец состоит в плане из двух вписанных один в другой П-образных корпусов, из которых меньший охвачен великолепной, мощной парной коринфской колоннадой, за которой расположен парадный двор, вымощенный мраморными плитами. Это создает богатую пространственную композицию, широко раскрывающуюся в парк.

[1] В процессе строительства у Кваренги возникли резкие разногласия с Конторой строения в связи с вносившимися в его замыслы изменениями.

По первоначальному замыслу Кваренги дворец должен был быть более замкнутым. Архитектор задумал его в виде большого четырехугольника с тремя внутренними дворами, из которых средний раскрывался со стороны главного фасада той же мощной колоннадой, фланкированной двумя подъездами. Мотив ордера повторялся в полуколоннах крыльев. При осуществлении в натуре в этот замысел были внесены изменения; в частности, знаменитая колоннада вместе с павильонами подъездов была значительно заглублена в пространство парадного двора. Это придало композиции более открытый характер и теснее связало ее с природой[1].

Свободно стоящая колоннада — мотив, впервые появившийся в творчестве Кваренги и неоднократно впоследствии им применявшийся, был навеян, видимо, колоннадой Таврического дворца Старова, за год до этого законченного строительством[2].

Обращает на себя внимание в обоих вариантах проекта Александровского дворца отказ от центрального главного входа с заменой его парадными входами в ризалитах, соединенных колоннадой, и в торцах крыльев. Этот прием тоже способствовал усилению связи здания с его окружением.

Интересно решен вопрос о размещении здания на участке. Кваренги ориентировал его так, что, хотя оно и находится относительно недалеко от Екатерининского дворца, но совместное их обозрение возможно лишь с площадки, расположенной на пересечении широких аллей, идущих от средних ворот парадного двора растреллиевской постройки и полуротонды паркового фасада Александровского дворца. Большое расстояние от обоих дворцов до этой площадки лишает зрителя возможности непосредственно сопоставить детали, и стилистическое различие зданий поэтому не чувствуется.

Во второй половине 1790-х годов Кваренги строил меньше. Видное место среди построек этого времени принадлежит Мальтийской капелле (1798—1800), встроенной во внутренний двор растреллиевского дворца Воронцова[3]. Особенно должно быть отмечено эффектно задуманное центральное пространство, ограниченное колоннадами, несущими хоры, с перекрытием, в котором сочетаются крестовые и полуциркульные своды. Оно замыкается в глубине абсидой с конхой.

Из неосуществленных в натуре замыслов этих лет на одно из первых мест следует поставить проект громадного дворца для Безбородко, составленный в 1797 году[4].

[1] Изменение это было внесено в проект, несомненно, помимо желания Кваренги, так как в 1810 году, когда прошло уже около 15 лет после окончания постройки, зодчий поместил в своем издании гравированных чертежей («Edifices construits à Saint-Petersbourg d'après les plans du Chevalier de Quarenghi et sous sa direction», vol. I. St.-Petersbourg, 1810) только предварительный вариант, отстаивая свою первоначальную идею. В этом варианте внутренняя планировка значительно органичнее связана с внешним обликом здания.

[2] В. Богословский. Кваренги — мастер архитектуры русского классицизма. Л.— М., 1955, стр. 54.

[3] Чертежи — в Музее истории Ленинграда и Гос. Эрмитаже.

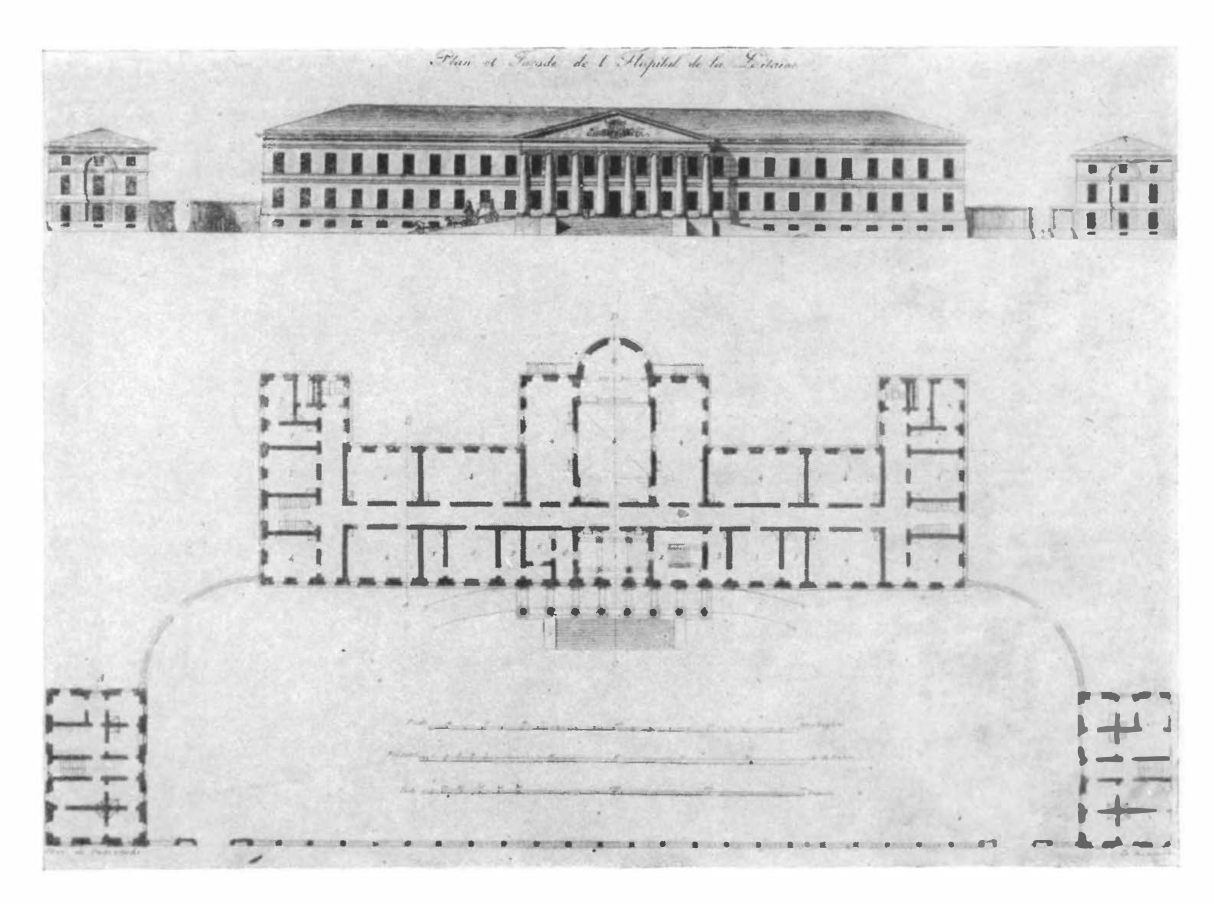
[4] См. стр. 191, 192 настоящего тома. Проект хранится в Музее Академии строительства и архитектуры СССР. Дату проекта см. в переписке А. А. Безбородко.—«Русский архив», 1877, кн. 1, стр. 217, 223—224, 225; «Архив князя Воронцова», т. 13. М., 1879, стр. 377, 390—391 и 394.



Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском селе (Пушкине). 1792—1796 годы.

Трактуя дворец как своего рода музей, Кваренги разместил в основной части здания большие залы, предназначавшиеся для принадлежавших Безбородко художественных собраний. Кроме того, дворец должен был включать еще и домовый театр. Жилая часть здания ограничивалась относительно небольшими размерами. По существу, дворец Безбородко явился выражением дальнейшего развития идеи, заложенной в проекте Никольского дома Шереметевых. Применив свой излюбленный П-образный план, Кваренги отошел от принятой традиции повышения центральной части по сравнению с боковыми и сделал сооружение равновысоким по всей длине. Центр здания он отметил коринфским портиком колоссального ордера, увенчанным фронтоном; ему соответствуют такие же лоджии с аттиками на торцовых фасадах крыльев. Все это придает внешнему облику дворца Безбородко строгую уравновешенность, официальность и монолитность.

В связи со смертью Безбородко строительство здания, после закладки, состоявшейся в июне 1798 года, и некоторых предварительных работ, было прекращено.



Д. Кваренги. Фасад и план больницы на Литейном проспекте в Ленинграде. Чертеж из альбома 1810 года.

1800-е годы вновь стали периодом чрезвычайно интенсивной деятельности Кваренги. В это время он проектировал и строил по преимуществу здания общественного назначения — больницы, театры, учебные заведения, торговые ряды. Однако он не дал в них в полной мере того нового, что внесла в развитие русского классицизма плеяда более молодых зодчих — А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, Т. де Томон. Стилистически он отстал от них, оставшись верным своим старым художественным, в том числе композиционным приемам.

В самом начале XIX века Кваренги воздвиг большое здание городской больницы на Литейном проспекте, № 56 (ныне больница им. Куйбышева) — одно из крупнейших больничных сооружений того времени[1] (1803—1805; *стр. 210*). За основу планировки Кваренги принял усадебную схему, с неглубоким, вытянутым вдоль улицы парадным двором, подобно тому, как это сделал Казаков в Голицынской больнице. Однако в отличие от московской постройки

[1] Проектные чертежи хранятся в музее Академии художеств СССР. Несколько отличающийся от них вариант (боковые флигели — трехэтажные вместо двухэтажных) помещен в гравированном издании чертежей Кваренги 1810 года и во всех последующих.

Казакова, Кваренги сосредоточил все основные помещения в главном здании, разместив во флигелях только квартиры служащих. В плане основного корпуса применена коридорная система с двусторонним расположением палат; в центре помещалась церковь. Здание производит спокойное и внушительное впечатление, благодаря контрасту величественного портика, поставленного в центре фасада, с гладкими стенами крыльев.

Между 1803 и 1807 годами Кваренги участвовал в проектировании и строительстве еще одной больницы — так называемого «Шереметевского странноприимного дома» в Москве (ныне больница им. Склифосовского)[1]. Здание строилось Е. С. Назаровым по его собственному проекту, но к доработке последнего был привлечен Кваренги, которому принадлежит замысел центральной, увенчанной куполом части здания с полукруглой, замкнутой, открытой сверху колоннадой портиков в крыльях и ограды. Излюбленный Кваренги и многими русскими зодчими конца XVIII века своеобразный мотив открытой колоннады, через пролеты которой раскрываются перспективы на окружающее пространство, нашел здесь новое, очень интересное воплощение[2].

В 1803—1805 годах Кваренги построил здание Торговых рядов («Кабинета»; ныне учебный корпус Дворца пионеров)[3] у Аничкова моста, на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки. Его первый этаж предназначался под торговые ряды, второй — под квартиры купцов. Общую схему этого здания Кваренги подчинил Аничкову дворцу, к тому времени уже перестроенному Старовым в классических формах. В соответствии с этим зодчий устроил главный подъезд не с Невского проспекта, а с набережной Фонтанки, по оси главного фасада Аничкова дворца, и оформил его эффектной свободно стоящей колоннадой, восходящей по замыслу к колоннаде Александровского дворца в Царском селе. Мотив обработки обоих фасадов ионическими трехчетвертными колоннами, увенчанными дорическим антаблементом, и размещенными между ними арками лоджий подчеркивает монументальность и цельность здания[4].

В 1804—1807 годах Кваренги возвел здание Конногвардейского манежа[5]. Главный фасад его, выходивший в сторону Сенатской площади (ныне площадь

[1] Проект Кваренги находится в Останкинском дворце-музее.

[2] В эти же годы Кваренги составил проект здания первого крупного русского публичного музея — Оружейной палаты, но он не был осуществлен. Его строгий торжественный коринфский портик должен был замыкать площадь в северной части Кремля между зданием Сената Казакова и Арсеналом. В центре здания, за портиком, намечалось расположить вестибюль, парадную лестницу и большой зал; экспозиционные залы размещались в крыльях. Разрезы Оружейной палаты находятся в Музее Академии строительства и архитектуры СССР; фасад и план опубликованы в кн.:E. Lo Gatto. Gli artisti italiani in Russia, vol. 1. Roma, s. a., табл. 108 и 109.

[3] См. в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда историческую справку, составленную Е. А. Борисовой.

[4] Аркады были заложены в 1885 году.

[5] Проектные чертежи находятся в Гос. Эрмитаже, Музее истории Ленинграда, Музее Академии художеств СССР и Музее Академии строительства и архитектуры СССР. Пристройки в центре боковых фасадов — позднейшие (их нет еще на фотографиях 1860 годов). В 1817 году перед главным входом были установлены скульптурные группы, изваянные П. Трискорни. В 1840-х годах они были перенесены к зданию казарм в Конногвардейском переулке, а в 1954 году возвращены на свое место.

Декабристов), зодчий оформил торжественным и строгим восьмиколонным портиком, увенчанным мощным фронтоном. Его крупный масштаб и большая глубина, создающая интенсивные тени, были рассчитаны на громадное пространство площади, составлявшей в то время одно целое с Адмиралтейской и Дворецкой площадями.

Из двух построенных в эти годы учебных заведений выдающееся значение имеет Смольный институт (1806—1808), неразрывно связанный в нашей памяти с событиями Великой Октябрьской социалистической революции. Сам Кваренги называл это здание своим любимым детищем[1]. Задачу, стоявшую перед Кваренги, осложняло наличие на соседнем участке громадного ансамбля Смольного монастыря Растрелли. Стремясь возможно органичнее сочетать новую постройку с уже существовавшими и, вместе с тем, ни в какой мере не подчиниться чуждым ему в принципе архитектурным приемам середины XVIII века, Кваренги разместил свое здание значительно ближе к берегу Невы, чем передние флигели сооружения Растрелли. То, что Кваренги вполне сознательно и обдуманно решал этот вопрос, наглядно доказывает его рисунок, на котором новое здание изображено с такой точки зрения, которая позволяла особенно ясно представить себе сочетание его силуэта с силуэтом корпусов растреллиевской постройки, виднеющихся вдали[2].

П-образное по конфигурации здание института разработано просто и рационально. Широкие коридоры объединяют большие, просторные, хороших пропорций помещения для учебных занятий. В южном крыле устроен двусветный актовый колонный зал — один из лучших среди созданных Кваренги интерьеров. Большое помещение под ним предназначалось для столовой. Переходами-галлереями этот корпус объединялся как с постройкой Растрелли, так и с небольшим кухонным флигелем, расположенным несколько южнее главного здания.

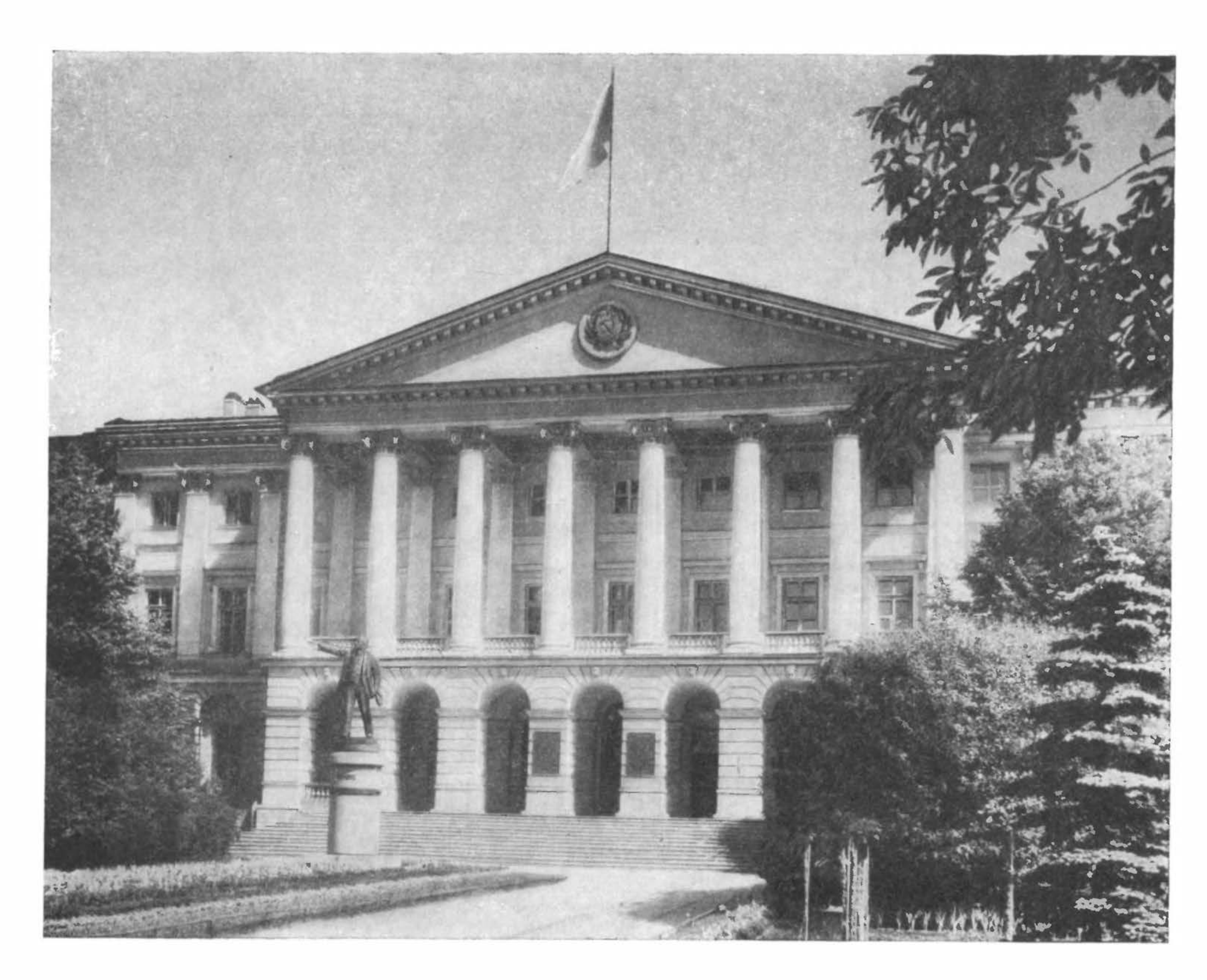
Фасад Смольного института (*стр. 213*), с его крупными архитектурными формами, был рассчитан на огромное открытое пространство, дававшее возможность обозревать его с дальних точек зрения[3]. На фоне суровых гладких стен выделяется величественный восьмиколонный портик, поставленный на рустованную аркаду первого этажа; ему соответствуют портики из трехчетвертных колонн на торцах крыльев.

В здании Смольного института Кваренги в известном смысле подвел итог всей своей деятельности. В его архитектуре использованы приемы, которые зодчий выработал в своих лучших произведениях. Особенно характерны для Кваренги

[1] «Mon enfant chéri de Smolni».— См. его письмо к Г. И. Вилламову от 14 июня 1812 года (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Чертежи находятся в Гос. Эрмитаже. Вторым большим учебным заведением, построенным в эти же годы Кваренги, является Екатерининский институт на Фонтанке (ныне филиал Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Чертежи — в Гос. Эрмитаже и ЦГИАЛ (ф. 1293, оп. 167, д. 378).

[2] Рисунок Кваренги хранится в Музее истории Ленинграда.

[3] После Великой Октябрьской социалистической революции на этом пространстве был разбит партерный парк.



Д. Кваренги. Смольный институт. 1806—1808 годы.

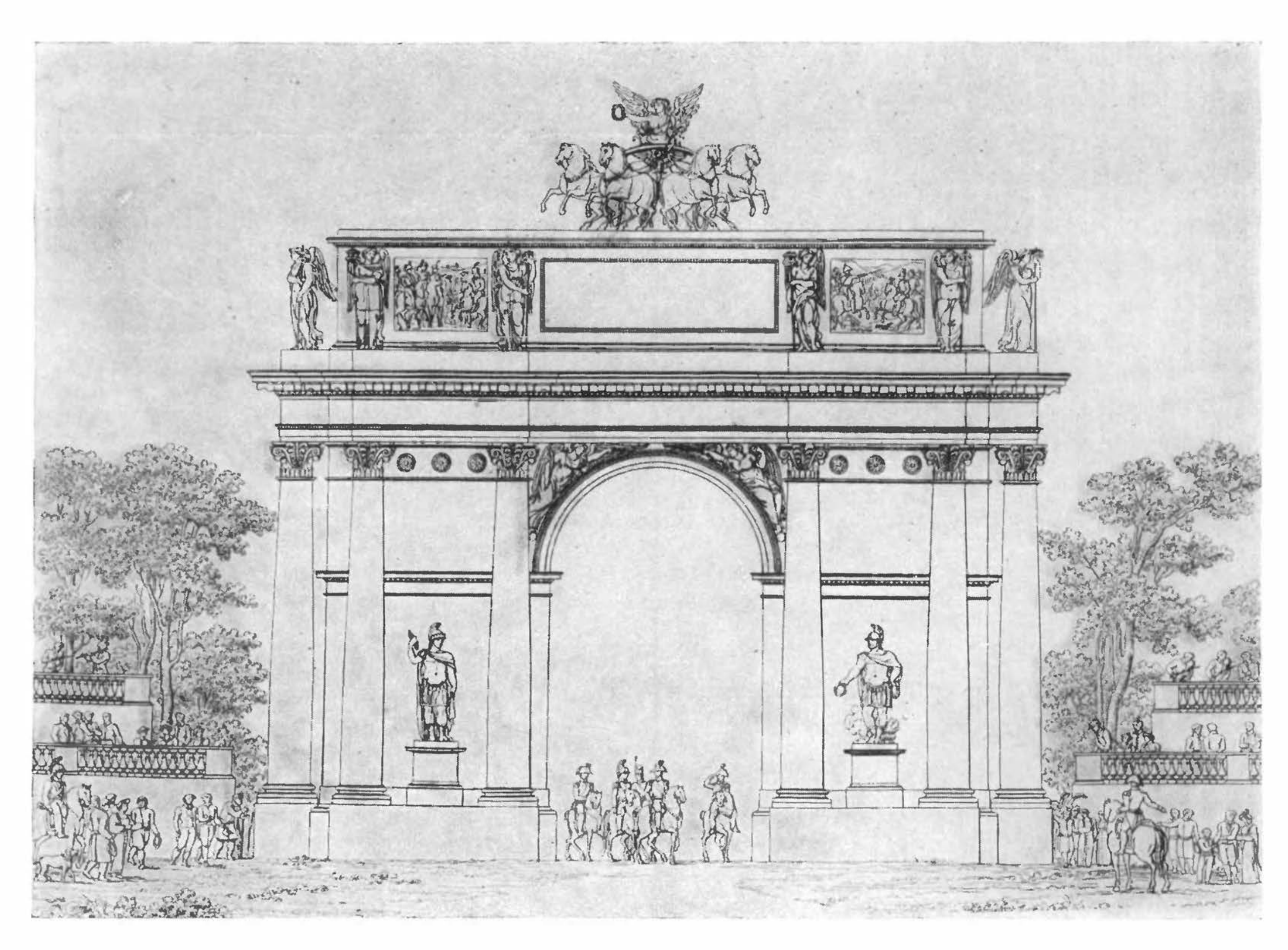
Современный вид.

монолитный объем здания с его глубоким парадным двором, большие белоколонные залы, строгая и целесообразная планировка. Художественный образ этого величественного общественного сооружения отличается простотой и лаконичностью трактовки архитектурных масс, тонкими пропорциями, чувством меры в применении деталей убранства.

В 1810-х годах Кваренги строил уже относительно мало. Два наиболее крупных его замысла этих лет связаны с созданием памятников Отечественной войны 1812 года.

Одним из них был проект и строительство триумфальных ворот в Нарвском предместье Петербурга для торжественной встречи русской гвардии, возвращавшейся из Парижа летом 1814 года[1]. Кваренги разработал проект в двух вариантах.

[1] Проектные чертежи хранятся в Гос. Эрмитаже; чертеж бокового фасада из первого варианта был в собрании В. Я. Курбатова. Ворота не сохранились, так как они были построены из дерева с применением архитектурного и скульптурного убранства из гипса. В 1827—1833 годах они были заменены каменными, сооруженными по проекту В. П. Стасова; в этих воротах ощущается влияние произведения Кваренги.



Д. Кваренги. Проект Нарвских ворот. 1814 год. Офорт.

Гос. Эрмитаж.

По одному из них ворота должны были находиться невдалеке от Калинкина моста через Фонтанку и были задуманы в виде пропилеев дорического ордера с пилонами по сторонам и трехпролетным проездом в середине. По другому, осуществленному варианту, ворота представляли собой однопролетную триумфальную арку (*стр. 214*). Так как они воздвигались к торжественному въезду, Кваренги предусмотрел в этом варианте трибуны для встречающих. Прямые вдоль дороги, они изгибались перед аркой, образуя небольшую, полукруглую в плане, площадь. Размещение этих трибун требовало значительного места, и поэтому ворота были перенесены на другой участок, дальше от Фонтанки.

Второй большой работой, связанной с теми же событиями, было создание для Москвы проекта храма-памятника 1812 года[1]. Кваренги задумал здание

[1] Чертежи хранятся в Музее Академии строительства и архитектуры СССР. Близкий вариант, но отличающийся в ряде существенных деталей, гравирован в издании чертежей Кваренги 1843—1844 годов.

очень строгим и простым. Это — большой цилиндрический массив, заключающий зал, перекрытый пологим куполом с проемом в центре, наподобие римского Пантеона. Главный фасад отмечен коринфским портиком. Внутри зала, за колоннадой, на стенах был намечен широкий рельефный фриз. Чрезвычайной, даже для Кваренги, лаконичности спокойного и несколько сурового облика храма-памятника соответствует замечательная тонкость и четкость исполнения[1]. Однако, несмотря на ряд достоинств этого последнего произведения зодчего, оно отличается некоторой изолированностью от окружающего пространства.

Кваренги умел с большим тактом сочетать разностильные постройки, как об этом наглядно свидетельствует размещение Александровского дворца и Смольного института. Созданные им в большом количестве общественные, административные, дворцовые и жилые здания во многом определили классический облик Петербурга. Он полностью усвоил одно из основных положений русского классицизма — интерес к разработке новых типов сооружений, внимание к постройкам общественного и административного назначения. Его сближала с ведущими русскими зодчими тяга к четким и простым объемам, тесно связанным с плановым и конструктивным строением зданий, к лаконичному и строгому их выявлению и оформлению. На этой основе он выработал свой индивидуальный стиль, для которого были характерны классическая ясность и строгость монументальных архитектурных форм, подчеркнутая гладкими оштукатуренными поверхностями стен, сдержанное использование скульптурно-орнаментальной отделки, размещенной в строгом соответствии с требованиями архитектоники, тонкость пропорций, уравновешенность и гармоничность всех частей здания.

Кваренги был опытнейшим строителем-практиком; он разрабатывал свои проекты, всегда учитывая конструктивные и экономические возможности строительства. Об этом говорят его многочисленные письма и пояснительные записки, в большом числе сохранившиеся в наших архивах. Он был также выдающимся архитектурным графиком, создавшим целое направление в этой области на рубеже XVIII и XIX веков. На копировании его чертежей учились многие крупные зодчие начала XIX века как в Петербурге, так и в Москве.

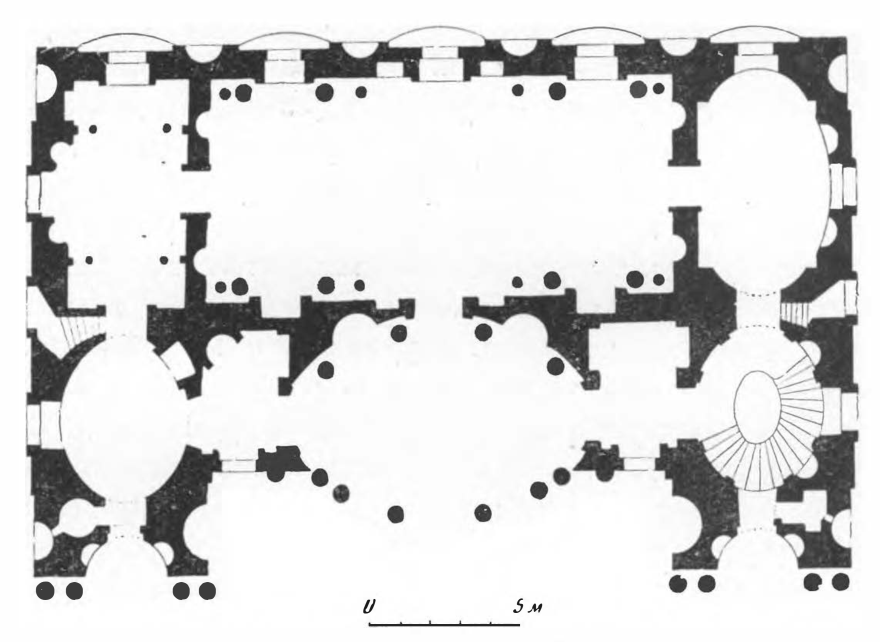


В отличие от Кваренги, творчество которого было воплощением силы, мужества, даже некоторой суровости, произведения Камерона отличаются большой интимностью, изысканностью композиции, изяществом архитектурных форм. Эти качества позволили ему быстро выдвинуться в роли строителя загородных резиденций.

Чарльз Камерон (1740-е годы — 1812)[2] был уроженцем Шотландии, но до

[1] Проект Кваренги, как и проекты всех других участников этого конкурса, не был осуществлен.

[2] Точная дата рождения Камерона остается неизвестной. Попытка В. Талепоровского («Чарльз Камерон». М., 1939, стр. 6) отодвинуть год его рождения до 1730 или даже еще «на несколько лет раньше» не выдерживает никакой критики.



Ч. Камерон. План павильона «Агатовых комнат» в Царском селе (Пушкине). 1780—1785 годы.

С обмерного чертежа А. А. Кабакова, М. Ф. Оленева и Ю. Н. Шевердяева. Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

приезда в Россию много лет провел в Италии[1]. Он внимательно изучал там памятники античной архитектуры, особенно много времени уделяя римским термам. Итогом этих работ явилось выпущенное в 1772 году гравированное издание «Бани римлян»[2]. Этим изданием и большим альбомом 1764 года с различными композициями[3] исчерпываются наши сведения о творчестве Камерона до его приезда в Россию.

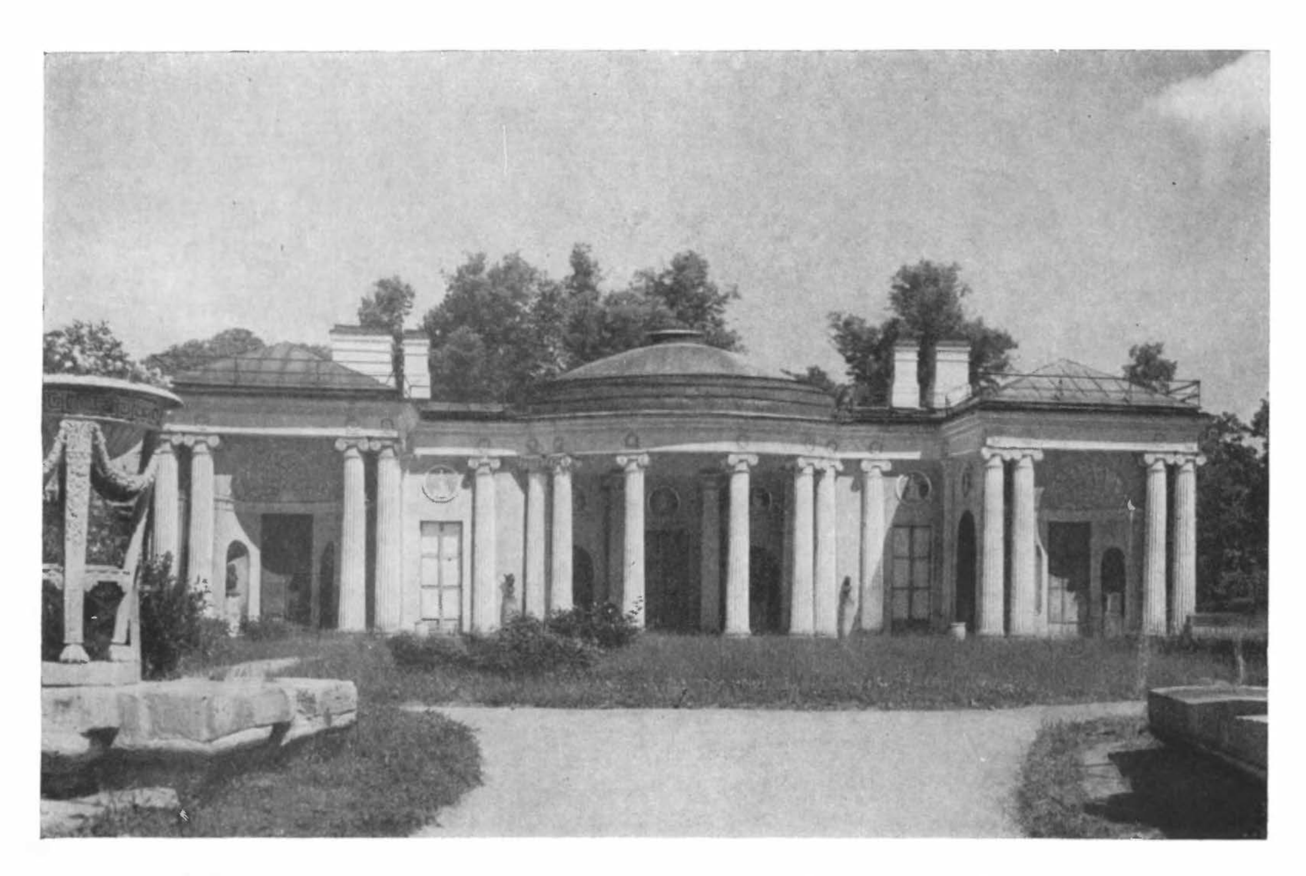
По прибытии в Петербург в 1779 году Камерон приступил к перестройке дворцовых сооружений в Царском селе и к созданию дворца и парка в Павловске, чем он занимался более 15 лет. Камерон появился в Царском селе в годы, когда здесь уже производились перестройка дворца и перепланировка парка. Работы во дворце велись под общим руководством Ю. М. Фельтена и, по-видимому, при постоянном непосредственном вмешательстве самой Екатерины II[4]. Эта перестройка значительно нарушила и исказила стройную и четкую композицию дворца, воздвигнутого Растрелли. На долю Камерона в

[1] В. Талепоровский. Указ. соч., стр. 5—9.

[2] Charles Cameron. The Baths of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved. London, 1772. Русский перевод издан в 1939 году.

[3] Хранится в библиотеке Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта, инв. № 4891. Многие листы этого альбома опубликованы в указ. соч. В. Талепоровского.

[4] В собрании Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина имеется часть плана второго этажа юго-западного корпуса Екатерининского дворца (впоследствии носившего название «Зубовского»), пометки на котором, судя по почерку, принадлежат Екатерине II («Собрание архитектуры», № 445; см. «Труды Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Описание архитектурных материалов. Ленинград и пригороды». Л., 1953, стр. 63).



Ч. Камерон. Павильон «Агатовые комнаты» в Царском селе (Пушкине). 1780—1785 годы.

этих условиях выпала трудная задача. Он, очевидно, сразу же ясно увидел и правильно оценил невысокое качество и общий характер проводившихся перед его приездом работ. Вместе с тем, он не мог с ними не считаться, так как многое уже было сделано, значительные части старого дворца были безнадежно разрушены и за всем этим стояла сама заказчица — Екатерина II. Камерон проявил немало такта, таланта и ума, создав в этих сложных условиях произведения, вошедшие в число лучших памятников XVIII века. Он постепенно закрыл наиболее неудачные части построек Фельтена со стороны парка и полностью реконструировал по своим проектам их внутреннюю отделку.

Первым этапом этих работ было строительство двух тесно связанных между собой сооружений: двухэтажного флигеля с Холодными банями в первом этаже и помещениями для отдыха и гостиными — так называемыми Агатовыми комнатами — во втором (*стр. 216, 217*), а также большого здания с открытой галлереей в верхнем ярусе, сохранившем и поныне имя ее строителя — Камероновой галлереей (*стр. 218*). Эти сооружения объединялись между собой открытыми террасами-переходами[1]. Выходом на террасы из фельтеновского корпуса служила небольшая

[1] В этом отношении драгоценным материалом является акварель работы неизвестного художника в собрании Отдела рисунков Гос. Эрмитажа; издана в указ. соч. В. Талепоровского, стр. 180.



Ч. Камерон. Камеронова галлерея в Царском селе (Пушкине).
1783—1786 годы.

пристройка. Со стороны паркового фасада дворца здание Агатовых комнат и Холодных бань трактовано очень сдержанно и просто. В первом этаже — это массивная кладка из грубо отесанного камня, во втором — гладкие штукатурные поверхности стен, прерываемые только оконными проемами и нишами со скульптурой. С противоположной стороны первый и второй этажи резко контрастируют между собой: первый этаж обработан аркадами, сложенными из того же грубого камня и поддерживающими открытые переходы между зданиями; второй, выходящий на висячую площадку, представляет собой изящный павильон с открытой овальной беседкой в центре. Колоннады павильона и галлереи одного и того же ордера. Однако свободный ритм колонн павильона, частично соединенных попарно, принципиально отличается от широкого шага колонн галлереи. Последняя выстроена на склоне холма, так что со стороны, примыкающей к висячему саду, нижний ярус, соответствующий террасам-переходам, и цоколь галлереи почти равны между собой по высоте, а в противоположном конце, к озеру, галлерея возвышается на массивном, почти вдвое превышающем ее пьедестале. Перед торцом галлереи сооружена своеобразная лестница, состоящая из двух различных

частей: прямого, в один марш, широкого спуска внизу и двух изогнутых по дуге подъемов во втором ярусе.

В таком виде это сооружение было завершено в 1780-х годах. В начале 1790-х годов висячий сад был расширен до современных размеров и был построен пологий спуск-пандус в парк по оси так называемой «Рамповой аллеи». Этот пандус должен был связать весь комплекс построек 1780-х годов с вновь проектировавшейся и частично начатой строительством новой большой галлереи на месте уничтоженного павильона Катальной горы Растрелли[1]. Не завершенная к моменту смерти Екатерины II, эта постройка была разобрана на материал при Павле I для Михайловского замка, вместе со многими другими замечательными произведениями Ринальди, Старова и Кваренги в Петербурге, Петергофе и Пелле. Пандус остался единственной сохранившейся частью этого незаконченного замысла[2].

Умело вписал зодчий галлерею и Агатовые комнаты в ансамбль Царскосельского дворца, достигнув при этом полного слияния их с природой. От легкой воздушной, пронизанной солнечными лучами Камероновой галлереи с хрупкими на вид колоннами, четко выступающими на фоне окружающей ее зелени, веет особым поэтическим очарованием.

Уже во внешнем облике этих построек сказалось выдающееся дарование Камерона — мастера изысканных пропорций, тонкого архитектора-декоратора. Он уделял очень большое внимание лепке скульптурных деталей, тонко чувствуя природу материала, в котором они выполнялись. В этом отношении крайне показательны грациозные силуэты на круглых гипсовых медальонах Агатовых комнат и обобщенные, высеченные из камня, стилизованные маски античных мифологических божеств на замковых камнях арок пандуса.

Видное место в работах Камерона в Царском селе занимают созданные им интерьеры, отличающиеся изумительным архитектурным убранством[3]. В павильоне Агатовых комнат центром всей композиции служит большой зал (*стр. 220*), связанный с площадкой висячего сада упомянутой открытой овальной беседкой-вестибюлем. Его композиция восходит к большим залам римских терм, откуда заимствован и мотив перекрытия, богато расчлененного и разнообразно декорированного цветными рельефами и живописными вставками. Но большие залы античных терм были рассчитаны на громадное стечение народа, тогда как здесь это была лишь гостиная дворца, предназначенная для очень ограниченного круга посетителей, что подчеркивалось утонченностью и своеобразием отделки. Богатые мраморные камины со скульптурными торшерами по сторонам сочетаются

[1] Копия с этого проекта Камерона сохранилась в архиве Мейера в Музее истории Ленинграда.

[2] Облик пандуса, каким его задумал Камерон, лучше всего передает гравюра, находившаяся в собрании Павловского дворца-музея (см.: И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 368).

[3] Много чертежей Камерона по отделке Екатерининского дворца (в том числе ряд интересных предварительных вариантов) хранится в собрании Отдела рисунков Гос. Эрмитажа, несколько листов — в Музее Академии художеств СССР. Большинство чертежей из Гос. Эрмитажа опубликовано в указ. соч. В. Талепоровского.



Ч. Камерон. Большой зал Агатовых комнат в Царском селе (Пушкине). 1780—1785 годы.



Ч. Камерон. Спальня Екатерины II в Екатерининском дворце в Царском селе (Пушкине). 1780-е годы.

с наборными инкрустированными дверями и наборными же, тонко прорисованными паркетами.

По сторонам этого зала размещены Яшмовый и Агатовый кабинеты, со вставками из натурального камня и своеобразными перекрытиями. Агатовый кабинет имеет крестовый свод, богато декорированный лепкой с живописными вставками, Яшмовый — купол с рядами постепенно уменьшающихся к центру кессонов и лепными розетками. Столь же изобретательно трактовано убранство и остальных небольших комнат, а также и винтовой, эллиптической в плане лестницы, связывающей Агатовые комнаты с помещениями первого этажа.

Среди комнат и залов, отделанных Камероном на территории старых помещений Екатерининского дворца и пристроек Фельтена, особенно выделялись спальня Екатерины II и ее малый синий кабинет — так называемая «Табакерка»[1]. Стены этих небольших комнат были целиком покрыты цветными стеклянными плитами. В спальне цветовая гамма была построена на сочетании фиолетового и молочно-белого стекла со вставками плакеток Веджвуда с их слабо тонированными рельефами на бледно-голубом фоне и позолоченными бронзовыми деталями,

[1] Разрушены немецко-фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны.

закрывавшими швы между отдельными плитками (*стр. 221*). В «Табакерке» преобладало сочетание интенсивно-синего и молочно-белого стекла. В летние дни яркий солнечный свет, проникавший в эти неглубокие, ориентированные на юго-запад комнаты, создавал в стеклянной облицовке поразительное богатство, глубину и силу рефлексов. В обеих комнатах были наборные паркеты, превосходные по тонкости рисунка и изысканности подбора разноцветных сортов дерева. Мотивы убранства — тонкие колонны и орнаментация — несомненно навеяны раскопками Помпей, хотя они сами и претворены у Камерона очень своеобразно и в ином материале.

Фрагменты замечательной отделки сохранялись (до разрушения дворца фашистскими захватчиками) и в некоторых других помещениях: в Лионской гостиной с ее панелями и наличниками светло-сиреневого лазурита, украшенными накладной бронзовой чеканной орнаментацией, с наборными паркетами и дверями, где, помимо дерева различных оттенков, были применены еще слоновая кость, перламутр и черепаха; в Арабесковой гостиной с ее тонкой росписью в характере античных и рафаэлевских декораций.

В нескольких комнатах (на месте старого висячего сада — в Зеленой столовой с лепными орнаментациями, в выполнении которых принимал участие И. П. Мартос, в спальне Марии Федоровны с тонкими фаянсовыми колонками и др.)[1] отделка сохранилась частично и в настоящее время, несмотря на сильные повреждения в годы Великой Отечественной войны.

В Царскосельском парке Камероном был сооружен мост с каскадами[2] на Рамповой аллее, невдалеке от Орловских ворот; кроме того, продолжалось начатое до его приезда строительство «Китайской деревни». Камерон предложил применить здесь облицовку здания глазурованными плитками — прием, не оправдавший себя в наших климатических условиях и в дальнейшем отвергнутый[3].

Одновременно с постройками в Царском селе велось, как указывалось выше, строительство в Павловске, где условия работы Камерона были уже иными. В отношении территории он чувствовал себя в Павловске более свободно, так как мог воздвигать свои сооружения заново, на открытом, незастроенном месте, но зато он не имел тут тех материальных возможностей, которыми пользовался в Царском селе.

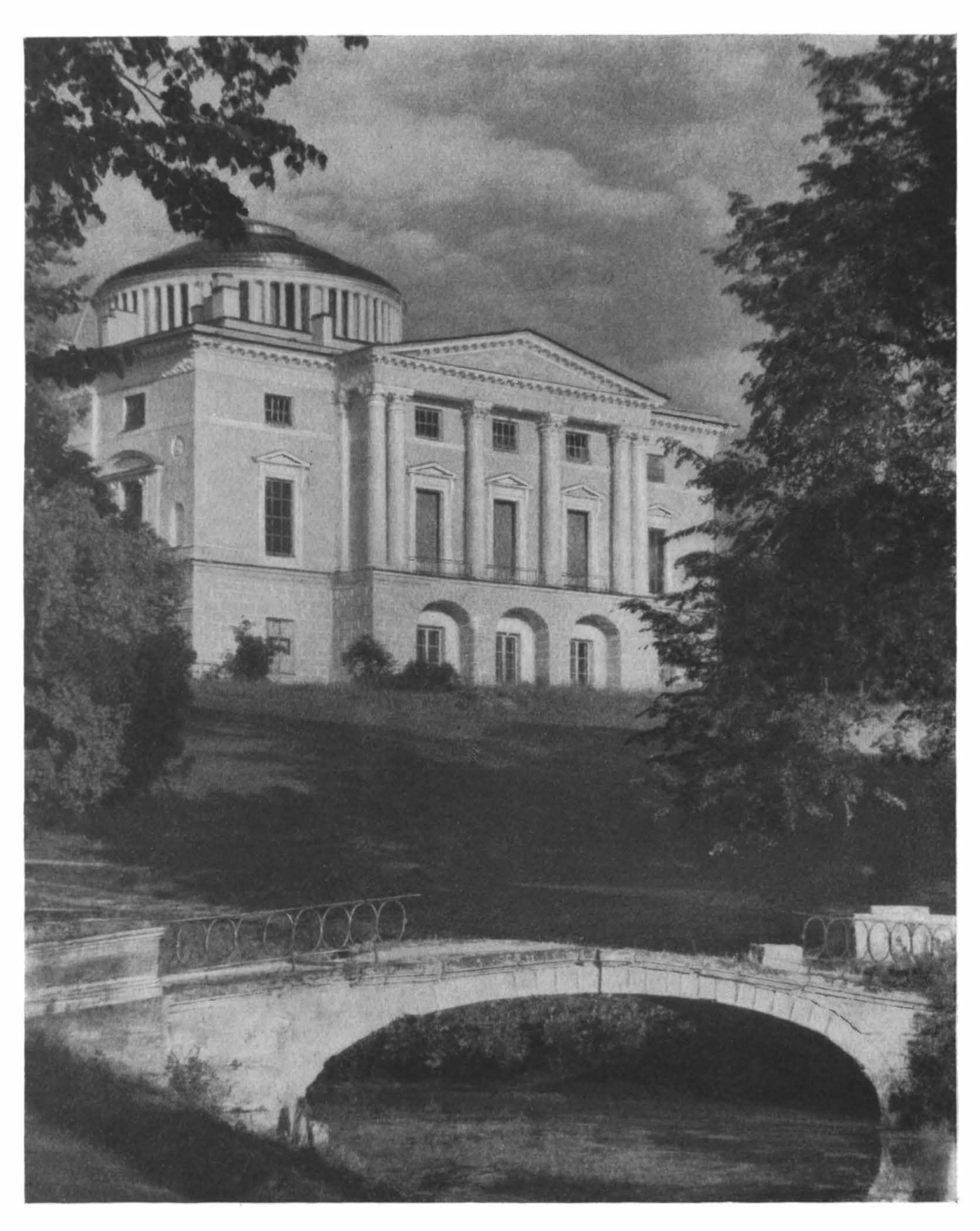
Дворец в Павловске (1782—1786) был сооружен Камероном по усадебной схеме (*вклейка*)[4]. К главному, почти квадратному в плане трехэтажному централь-

[1] Эти комнаты пострадали при пожарах дворца в XIX веке, но позднее были восстановлены.

[2] Воспроизведение этого замечательного паркового сооружения Камерона, остававшегося долгое время недооцененным исследователями его творчества, см. в кн.: С. Бронштейн. Архитектура города Пушкина. М., 1940, стр. 33 и илл. 126.— Мост построен, вероятно, в 1790-х годах, в период работы Камерона над пандусом и галлереей на месте Катальной горы Растрелли.

[3] См. историческую справку 1947 года о «Китайской деревне», составленную А. Н. Петровым, в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда.

[4] Ср. схемы реставрации в указ. соч. В. Талепоровского, стр. 148. Павловский дворец был сильно разрушен фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны; в настоящее время в значительной части восстановлен.



Ч. Камерон. Дворец в Павловске. 1782—1786 годы.
Вид со стороны р. Славянки.

ному дому примыкали изогнутые по дуге открытые низкие переходы с колоннами и небольшими служебными флигелями. Со стороны парадного двора, от которого начинается уходящая в парк широкая липовая аллея, центр здания обработан четырьмя парами коринфских колонн. На противоположном фасаде, возвышающемся над крутым обрывом к Славянке, им соответствует портик из четырех соединенных попарно и двух одиночных колонн. Здание завершается пологим куполом на низком барабане, окруженном тесно поставленными колоннами (64 шт.).

Композиция Павловского дворца, близкая к композиции палладианских вилл, построена, таким образом, на противопоставлении простого и выразительного кубического объема центрального корпуса, увенчанного куполом, строгим колоннадам крыльев. Куполу отвечает внутри круглый центральный «Итальянский» зал. Рядом расположен колонный «Греческий» зал. Все помещения дворца, даже относительно лучше сохранявшие свой первоначальный облик, только частично восходили к отделке Камерона. Перестройки, произведенные Бренной в 1790-х годах, и восстановительные работы, осуществленные под руководством Воронихина после пожара 1803 года, внесли в них много изменений. В значительно лучшем состоянии дошли до нашего времени (но были разрушены фашистскими захватчиками) комнаты первого этажа, в частности большой зал, размещенный под «Греческим» залом, с его тонкими лепными фризами на стенах и по контуру перекрытия, и так называемая «Биллиардная»[1].

Помимо дворца в Павловске, Камерону, по-видимому, принадлежит и парк с его свободной планировкой. Наличие существовавшего к моменту разбивки парка большого лесного массива позволило организовать изумительные перспективы и обширные, по-разному трактованные пространства, живописно перетекающие друг в друга.

В создании Павловского парка с 1792 года принимал участие выдающийся декоратор и мастер садово-паркового искусства П. Гонзаго. Из сделанных им уголков парка особым очарованием отличается обширная поляна «Белая береза» с несколькими березами в центре и расходящимися от него лучеобразно восемью прямыми дорожками. Вдоль дорожек стоят отдельные деревья, а между дорожками — небольшие рощицы, каждая со своим сочетанием оттенков зелени. Павловский парк дает богатую смену впечатлений и отличается поэтической мягкостью, свойственной русской природе.

Ансамбль Павловского парка включает в себя ряд прекрасных, разбросанных в пейзаже павильонов[2]. Особенно выделяются сооруженные Камероном Храм дружбы и Колоннада Аполлона. Храм дружбы (1780 — 1782; *вклейка*) — простая, строгая, круглая в плане постройка, окруженная греко-дорической колоннадой и завершенная куполом. В просветах между колоннами на его гладких

[1] В. Талепоровский. Указ. соч., стр. 155—158.
[2] Все павильоны Камерона сохранились до наших дней.

стенах помещены излюбленные Камероном круглые медальоны с рельефами. Расположение Храма дружбы у излучины реки Славянки, среди живописных групп деревьев, придает этому месту лирический и в то же время романтический характер. Колоннада Аполлона (1780—1783) первоначально представляла собой открытую круглую площадку, окруженную по периметру двумя рядами дорических колонн. В центре ее, на пьедестале — копия античной статуи Аполлона Бельведерского. В 1801 году колоннада была перенесена на то место, где она стоит теперь. Современный руинный вид она получила позднее, уже после смерти Камерона, в результате разрушения, вызванного осадкой фундаментов.

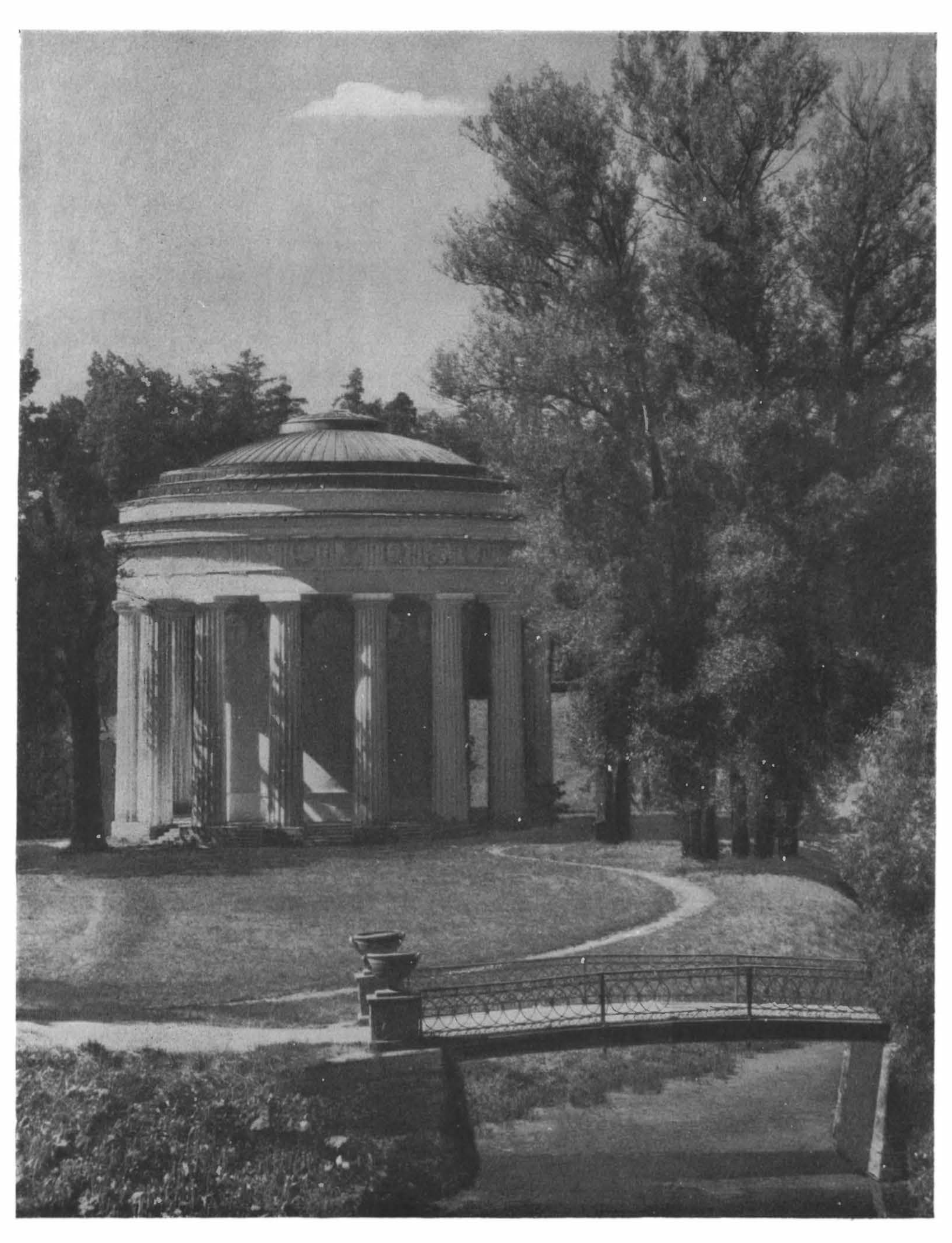
Вне пределов пригородов Ленинграда находится только одно сооружение, связанное с именем Камерона, это — дворец в Батурине, на Украине[1]. Здание расположено в чрезвычайно живописном месте, на высоком берегу Сейма. Главный, прямоугольный в плане корпус имеет со стороны фасада, обращенного к реке, большую открытую колоннаду во всю ширину дворца и полукруглые выступы в центрах боковых фасадов. По сторонам главного дома находились низкие служебные флигели, обработанные дорическими пилястрами и объединенные с главным домом высокими оградами. Заброшенная с начала XIX века постройка уже давно лежит в развалинах. Интересное само по себе, это здание, однако, не прибавляет чего-либо принципиально нового к характеристике Камерона, которую можно составить по его работам в пригородах Ленинграда.

Наименее ясными остаются пока годы работы Камерона в Адмиралтействе. Если он и не был особенно воодушевлен поставленными здесь перед ним задачами и не интересовался строительством утилитарных сооружений, то, во всяком случае, какое-то количество проектов в эти годы он выполнил. Сохранившаяся подписанная им смета на строительство «большой каменной церкви» в Кронштадте (будущего Андреевского собора)[2] и интересный, датированный 1805 годом проект сарая для галер[3] свидетельствуют об этом достаточно убедительно. Этот период в целом еще ждет своего исследователя, но можно уже сейчас утверждать, что какие бы материалы ни раскрыли в дальнейшем эти изыскания,

[1] Вопрос о том, насколько велико было участие Камерона в строительстве дворца, принадлежит к числу наименее ясных в творческой биографии зодчего. Не уточнены до сих пор данные о дате постройки и о том, строилось ли здание с самого начала самим Камероном, или он включился в работы только на определенном этапе строительства. С одной стороны, существовал план, на котором имелась подпись Камерона (был в архиве князя Н. А. Репнина; калька с него имеется в собрании Музея Академии художеств СССР; там же находятся обмеры, выполненные А. Е. Белогрудом в 1907 году, его проект реставрации здания и ряд фотографий с натуры); с другой стороны, именно композиция плана, довольно неудачного и совсем не типичного для 1780—1790-х годов, заставляет предполагать, что здание было начато до Камерона каким-то другим зодчим (по мнению Ф. Горностаева, А. Ринальди; см.: Ф. Горностаев. О Батуринском дворце.— «Древности», т. V. М., 1914, стр. 107—112). До сих пор не уточнен также вопрос, в какой мере с Батуринским дворцом связан интересный разрез здания из собрания Гос. Исторического музея (инв. № А-471).

[2] Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив П. Л. Вакселя, № 1907.

[3] Недавно обнаружен А. Н. Репниковым в фондах ЦГАВМФ (ф. 326, лл. 12573 и 12579). См. в его диссертации «Адмиралтейские сооружения в Петербурге XVIII века и их значение в формировании планировки города». Л., 1954 (рукопись в библиотеке Ленинградского инженерно-строительного института).



Ч. Камерон. Храм дружбы в Павловске. 1780—1782 годы.

как бы ни освещали они поздний период деятельности Камерона, общую оценку его творчества они не изменят. Он останется в наших глазах тонким мастером пригородных дворцовых сооружений, изысканным декоратором, бесконечно изобретательным в применении различных отделочных материалов, превосходно чувствовавшим связь здания с окружающей природой и умевшим прекрасно выявить ее в своих постройках.

По выходе в отставку в 1805 году Камерон, по-видимому, творчески уже больше не работал. Он скончался в Петербурге в начале 1812 года.



В последнем десятилетии XVIII века в Петербурге и пригородных дворцах много работал Винкентий Францевич Бренна (1740-ые годы—1819; в Петербурге с 1780 по 1801 год)[1].

Бренна частично перестроил Гатчинский и Павловский дворцы и выполнил заново отделку многих помещений в них[2]. Он же возглавлял в 1797—1800 годах строительство Михайловского замка, руководствуясь проектным замыслом В. И. Баженова, но внеся значительные изменения и дополнения, отчасти исказившие этот замысел (так, видимо, по его проекту был осуществлен весь церковный выступ в центре западного фасада). По чертежам Бренны была выполнена и внутренняя отделка здания[3].

Для Бренны-декоратора характерно широкое применение лепки, как орнаментальной, так и сюжетной. Часто пользовался он при этом позолотой (обычно в сочетании с белым), выделяющейся на общем светло-тонированном фоне стен и потолков. Нередко вся поверхность их скрывалась под орнаментальными композициями. В отделке стен Бренна любил применять сплошное покрытие поверхности шпалерами (Тронный зал Павла I и Малиновая гостиная в Гатчинском дворце, Ковровый кабинет в Павловском дворце) или тканями (парадная спальня в Гатчинском дворце, ряд помещений Михайловского замка, судя по описаниям и сохранившимся фрагментам отделки)[4]. В плафонах Бренна охотно прибегал к сплошным росписям (Тронный зал в Павловске по эскизам Гонзаго, проходные комнаты там же) и ковровому покрытию поверхности орнаментальной лепкой (угловые гостиные в Павловском дворце), подчас сочетавшейся с живописными вставками (Мраморная столовая в Гатчине).

[1] Первоначально Бренна занимался декоративной живописью; как архитектор он выступил только при Павле.

[2] Обмеры первого и второго этажей Павловского дворца изданы в сб. «Художественные сокровища России», 1903, № 9—12, табл. 1—2.

[3] Общие чертежи по Михайловскому замку хранятся в архиве Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда. Сопровождающий их заглавный лист опубликован в статье: О. Михаловская. Новое об Инженерном замке.— «Архитектура и строительство Ленинграда», 1950, № 1 (12), стр. 31.

[4] Сохранившиеся во многих помещениях Михайловского замка значительные фрагменты отделки до настоящего времени почти не воспроизводились. Изображение одного из залов см.: И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 446.

В силу этого ордер утрачивает в интерьерах, созданных Бренной, ту определяющую роль основного элемента композиции, которую он играл в работах ведущих мастеров русского классицизма второй половины XVIII века, за исключением, быть может, Камерона; он становится нередко подчеркнуто декоративным (парадная спальня в Гатчинском дворце). Бренна был и мастером архитектурной графики, что убедительно показывают дошедшие до нас его подлинные чертежи[1].

Как архитектор Бренна был очень неровен. Порою он создавал весьма эффектные композиции внутреннего убранства (парадная спальня и, особенно, замечательная Чесменская галлерея Гатчинского дворца), но гораздо чаще перегружал интерьеры недостаточно органически связанными между собой деталями (предцерковная галлерея в Павловске). Его мало интересовали вопросы общей архитектурной композиции, о чем свидетельствуют довольно неуклюжие пристройки к Павловскому дворцу, невыразительные и в их внешнем оформлении.

Одной из лучших работ Бренны является обелиск-памятник Румянцеву из серого гранита, поставленный первоначально (1799) на Марсовом поле (*стр. 227*)[2]. Замечательно найден силуэт обелиска, завершенный шаром с бронзовым орлом. Мастерски нарисован пьедестал, несколько расширяющийся в средней части. Пьедестал опоясан мраморными арматурными рельефами и бронзовыми гирляндами.

После убийства Павла I Бренна покинул Россию и поселился в Дрездене. Ироническую характеристику его поздних живописных работ дали в своих письмах молодые пенсионеры Академии художеств С. И. Гальберг и С. Ф. Щедрин[3], встретившие Бренну в Дрездене.



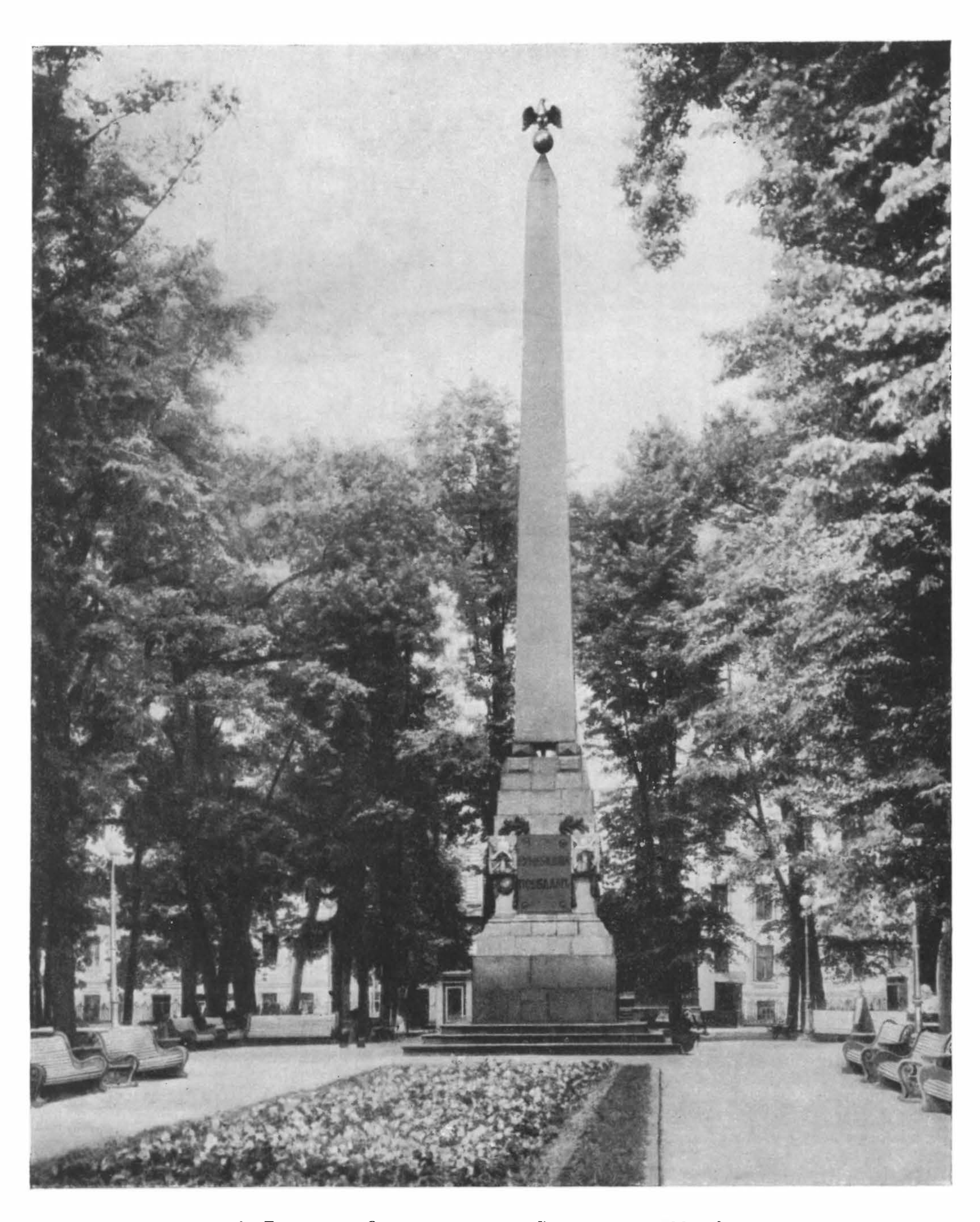
Обзор деятельности петербургских зодчих конца XVIII века был бы не полным, если бы мы не упомянули видного в то время архитектора — Е. Т. Соколова.

Егор Тимофеевич Соколов (1750—1824) был опытным строителем-практиком. Свое архитектурное образование он получил непосредственно на практической работе, которую начал с девятилетнего возраста. На свою первую значительную постройку — завершение главного фасада Академии художеств — Соколов был направлен в 1776 году. Работы велись по проектной модели А. Ф. Кокоринова, но все техническое руководство лежало на Соколове; кроме того, им был, повидимому, доработан проект большой парадной лестницы, в частности ее верхней площадки перед входом в конференц-зал, оформленной строгими ионическими

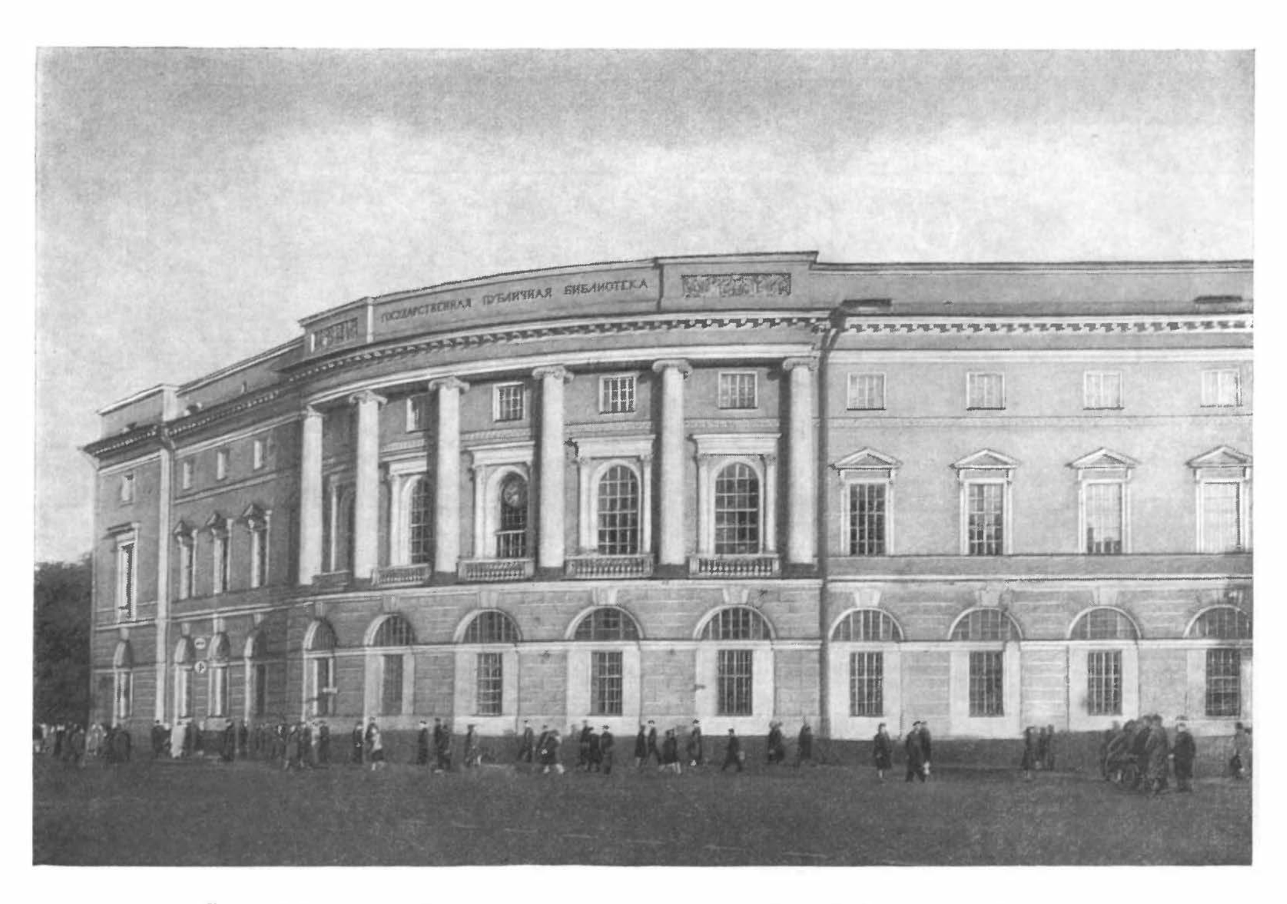
[1] Особенно интересны разрезы Коврового кабинета в Павловском дворце (Музей Академии художеств СССР). См. также проекты отделки купольного зала (предположительно, центрального зала Павловского дворца) и спальни (там же).

[2] Перенесен на Васильевский остров в 1818 году К. И. Росси.

[3] См. письмо С. И. Гальберга к братьям от 18 августа 1818 года из Дрездена (В. Эвальд. Скульптор С. И. Гальберг в его заграничных письмах и записках. СПб., 1884, стр. 30) и письмо С. Ф. Щедрина к родителям от 5 сентября 1818 года из Вены (С. Щедрин. Письма из Италии. М.— Л., 1932, стр. 60).



В. Бренна. Обелиск-памятник Румянцеву. 1799 год.



Е. Соколов. Публичная библиотека (ныне Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) в Ленинграде. 1796—1801 годы.

колоннами, поддерживающими хоры[1]. В дальнейшем Соколов руководил работами по строительству дворца в Пелле по проекту И. Е. Старова.

В 1796—1801 годах Соколов выполнил проект и осуществил постройку своего крупнейшего сооружения — старого здания Публичной библиотеки (*стр. 228*)[2]. Для постройки этой первой русской публичной библиотеки было отведено место на территории усадьбы Аничкова дворца, на углу Большой Садовой улицы и Невского проспекта. Соколов разработал новый тип сооружения — очень крупного для того времени библиотечного здания — и с большим мастерством разместил его на участке. Здание изогнуто по плавной кривой так, что центр его выходит как раз на пересечение Невского проспекта и Садовой. Фасад здания тем самым как бы принадлежит в равной мере обеим улицам. Этим подчеркивается значение перекрестка — действительно одного из важнейших в городе не только в то время, но и в последующие ближайшие десятилетия. В угловой части здания

[1] В модели эта часть отсутствует.

[2] Проект Соколова (с вариантами) хранится в собрании Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. См. «Труды Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Описание архитектурных материалов. Ленинград и пригороды». Л., 1953, стр. 34—37.

расположен овальный в плане зал, выявленный на фасаде ионической колоннадой, поставленной на высокий рустованный цокольный этаж. Главный вход в здание был устроен в закругленном выступе, вписанном в его внутренний угол, со стороны сада. Внутри выступа поместилась парадная трехмаршевая лестница. Соколову удалось блестяще решить сложную задачу — добиться неразрывной связи здания с конкретным участком; более того, подчеркнуть своим сооружением специфические особенности самого участка, его роль в окружающем районе. В перспективе всей примыкающей к зданию Публичной библиотеки части Невского проспекта оно безусловно играет определяющую роль[1].

Среди других, более поздних работ Соколова особенно значительных, по-видимому, не было. В 1797—1800 годах он участвовал в строительстве Михайловского замка, а в 1816 году построил бумажную фабрику в Петергофе. Однако и одно здание Публичной библиотеки позволяет оценить Е. Т. Соколова как крупного архитектора, внесшего свой вклад в архитектуру Петербурга эпохи классицизма.



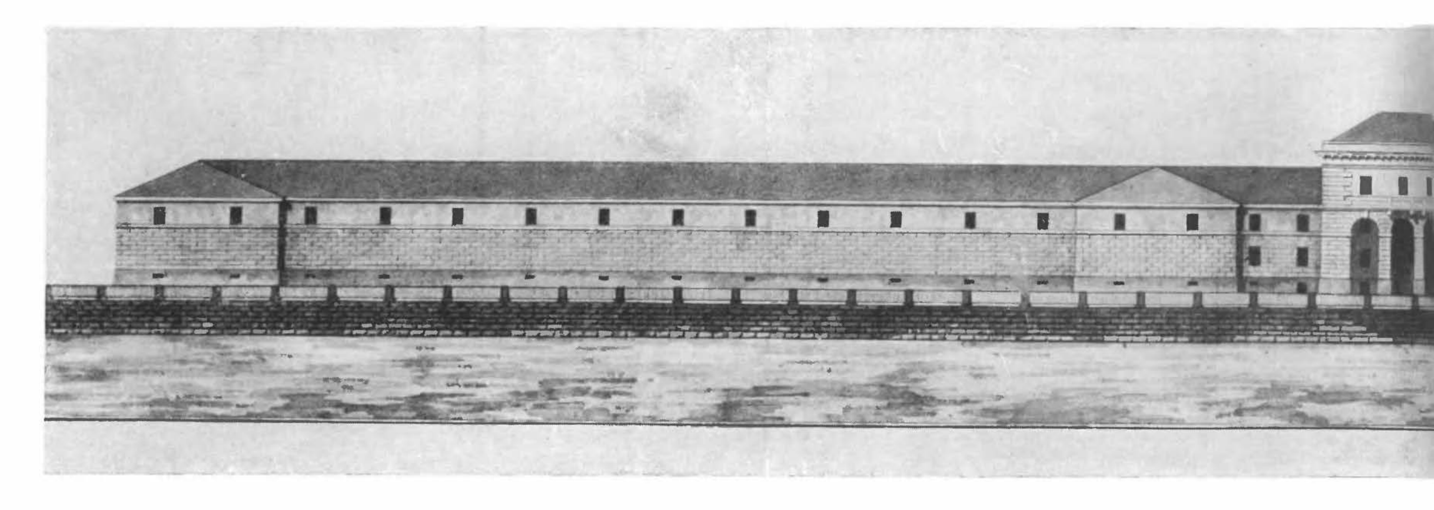
Классицизм в русской архитектуре, сохраняя свои эстетические основы, творчески эволюционировал, и его сильной стороной, особенно на ранних этапах развития, был дух новаторства, побуждавший зодчих к поискам новых средств художественной выразительности.

Непрерывное развитие архитектурных идей и композиционных приемов легко прослеживается на богатом и разнообразном материале проектов зодчих и сохранившихся сооружений. Однако между композиционным строем произведений мастеров русского классицизма 1780—1790-х годов и творениями А. Д. Захарова, зодчего, во многом определившего характер зрелого классицизма начала XIX века, существует известный разрыв. Среди архитектурных приемов, использованных Захаровым в его проектах утилитарных сооружений, немало таких, которые не встречаются у более ранних мастеров. Недостающим звеном в общем развитии русского классицизма, связывающим достижения ведущих зодчих XVIII века с творчеством Захарова, является архитектурная деятельность Ф. И. Волкова, до недавнего времени остававшаяся недооцененной и неизученной.

Федор Иванович Волков (1755—1803) поступил в Академию художеств в 1764 году и закончил ее с большой золотой медалью в 1773 году[2]. В те годы,

[1] Здание не дошло до нас полностью в своем первоначальном виде. К. И. Росси при постройке корпуса, выходящего на площадь, частично его изменил. Так, статуи над колоннами были сняты и заменены невысоким аттиком с рельефами и надписью. Значительные искажения внес архитектор В. Собольщиков при перестройке здания в середине XIX века. Тогда же были переделаны окна в закругленной части, уничтожены парадная лестница и почти вся первоначальная внутренняя отделка, разрыв с соседним зданием по Садовой улице застроен узким корпусом, с большим, высотою в два этажа окном (см. материалы, перечисленные в указанных выше «Трудах Отдела рукописей», стр. 37—44).

[2] Ф. И. Волков родился 12 января 1755 года в семье «флейтщика» Сухопутного шляхетского кадетского корпуса. Умер он сравнительно молодым, 15 мая 1803 года, и был погребен на Смоленском кладбище, рядом со своим товарищем по Академии, скульптором М. И. Козловским.



Ф. Волков. Фасад соляных магазинов

когда Волков был воспитанником «старшего возраста», преподавание в архитектурном классе вел И. Е. Старов.

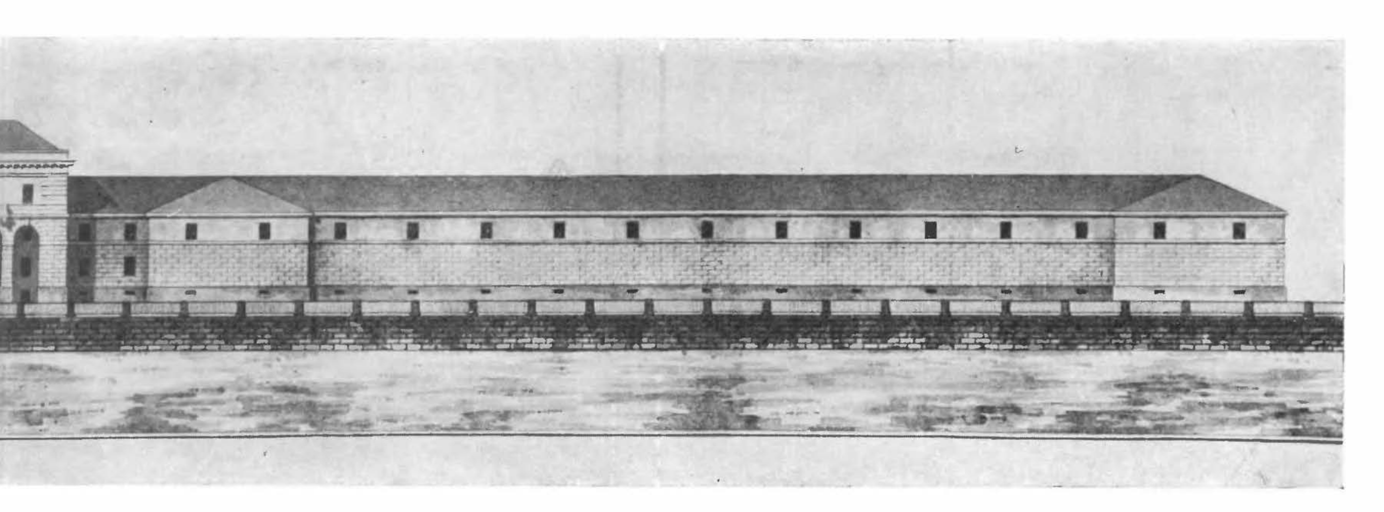
По окончании Академии Волков был направлен в качестве пенсионера в Венецию, где он поступил к известному архитектору и историку архитектуры Томмазо Теманца[1]. Рапорты Волкова из Венеции говорят о том, что, несмотря на свою молодость, он имел вполне определившиеся художественные взгляды, которые сложились под влиянием его учителей на родине. Теманца не удовлетворил Волкова. «Я его по своему вкусу не нашел»,— писал он в одном из первых своих рапортов из Венеции.— «Что касается здесь до художества архитектуры, то оная по всей Италии в ничто обратилась, кроме только тех строениев которые видим издревле... Хороших здешних художников из господ архитекторов по всей Италии сыскать нельзя»,— добавлял он в том же рапорте, настаивая на том, чтобы Академия разрешила ему из Венеции переехать в Париж[2].

Будучи в Италии, Волков внимательно изучал памятники античного зодчества и архитектуры эпохи Возрождения. Он обмерил ряд зданий в Венеции. Вместе с тем, он работал над архитектурными программами и выполнил несколько проектов[3]. В 1776 году Волков принял участие в конкурсе Венецианской академии художеств на проект храма и был награжден золотой медалью. В ноябре

[1] Из работ Т. Теманцы в Венеции наиболее известна церковь-ротонда Марии Магдалины (1748). Теманца написал несколько работ о зодчих Италии: «Vita di Andrea Palladio», Venezia, 1762; «Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani», Venezia, 1778. Он был близким другом итальянского историка архитектуры и теоретика Ф. Милицна.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 28, 1776 г., л. 42.

[3] В их числе были проекты лазарета, «триумфального моста», проект училища на участке длиною 75 и шириною 30 саженей, включавшего зал для выставок, библиотеку, конференц-зал, картинную галлерею, аудиторию для чтения лекций и другие помещения. Проект лазарета, присланный Волковым из Италии, был выставлен для обозрения в галлерее Академии художеств в 1776 году (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 28, 1776 г., л. 70).



на Фонтанке в Петербурге. 1780-е годы.

1776 года Волков приехал в Париж, где поступил в мастерскую Шарля де Вайи — учителя Баженова и Старова. Срок пенсионерства Волкова истек, и Академия художеств прекратила ему выплату установленной для пенсионеров стипендии. На помощь Волкову пришел де Вайи: он предложил молодому архитектору должность своего помощника на строительстве театра Французской комедии, который сооружался по проекту Ш. де Вайи и М. Ж. Пейра[1]. Как писал впоследствии сам Волков, в течение шести лет он был «при разных строениях короля французского инспектором»[2]. Таким образом, свою практическую архитектурную деятельность он начал на стройках Парижа[3].

В 1782 году, после десятилетнего пребывания в Италии и Франции, Волков вернулся в Петербург. За проекты триумфального моста и карантина, выполненные в Италии, Академия художеств избрала его «назначенным» на соискание звания академика. Но это звание он получил только через двенадцать лет, в 1794 году, одновременно с вступлением в должность профессора архитектурного класса.

Сразу же после возвращения Волкова в Петербург он разработал проект соляных и винных складов («магазинов») на Фонтанке, на месте упраздненной партикулярной верфи (*стр. 230—231*)[4]. Уже в этой первой его самостоятельной постройке сказалось глубокое своеобразие творческой индивидуальности зодчего.

[1] Театр был построен на месте дворца Конде в Сен-Жерменском предместье в 1777—1782 годах. В 1799—1800 годах, после пожара, он был возобновлен архитектором Шальгреном. Театр известен под названием Одеона. Его фасад воспроизведен в кн.: L. Hautecoeur. Histoire de l'architecture classique en France, vol. 4. Paris, 1952, стр. 435.

[2] ЦГИАЛ, ф. 1349, оп. 4, д. 19, 1799 г., л. 8 об., 9, 9 об.

[3] Л. Откёр в своем труде (указ. соч.) называет имя Волкова в числе учеников Ш. де Вайи, но не приводит каких-либо подробностей о его работе во Франции. Их следует искать во французских архивах.

[4] Соляные «магазины» были перестроены в 1876—1878 годах для Сельскохозяйственного музея архитектором И. С. Китнером. Облик здания в его первоначальном виде известен по сохранившимся чертежам и фотографиям начала 1870-х годов.

Комплекс «магазинов», носивший название «Соляного городка», был задуман с большим размахом. Его главный фасад, обращенный на Фонтанку, по протяженности (свыше 270 м) соперничал с Адмиралтейством. Речь шла о застройке целого городского квартала. В его композиционном замысле с большой силой проявилась одна из характерных тенденций русского классицизма — стремление перейти от строительства отдельных зданий к ансамблевой застройке городских кварталов, площадей и магистралей.

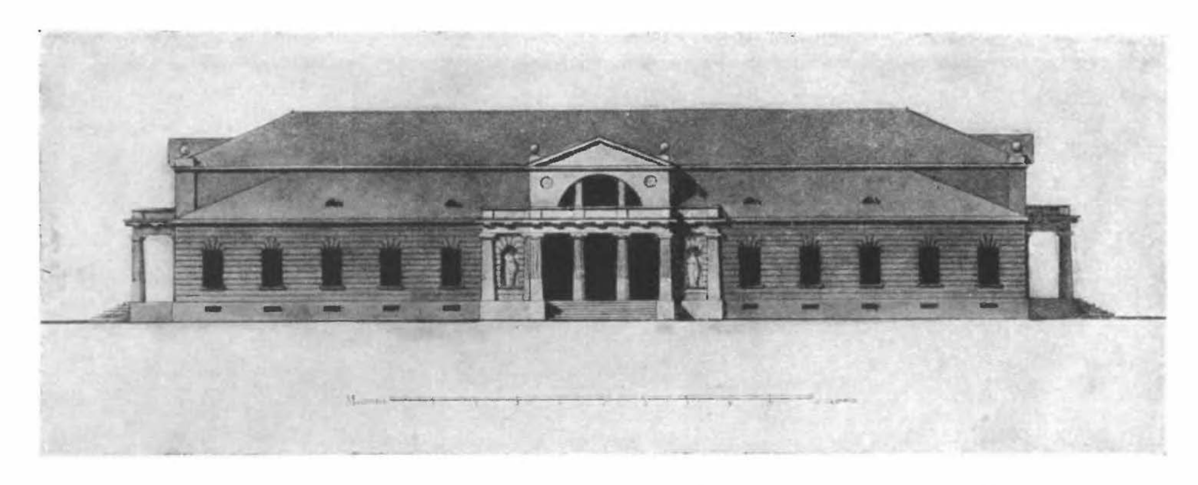
Волков отказался от применения ордера и выделил центр здания сильным выступом с тремя высокими арочными проемами главного входа. Нижняя часть стен складов обработана рустами и не имеет оконных проемов. Лишь верхнюю, гладкую часть стен прорезают редко расставленные невысокие окна. Предельная простота декорации фасада, обусловленная утилитарным назначением здания ставила перед зодчим вопрос о масштабе сооружения, о пропорциях фасада в целом и его отдельных элементов. Преемственная связь ряда сооружений и проектов Захарова и Соляного городка Волкова очевидна, как очевидна и прямая связь между созданными Волковым «магазинами» для вина и соли и такими сооружениями позднего классицизма, как Провиантские склады В. П. Стасова, как Скотопригонный двор ученика Волкова, И. Шарлеманя, на Обводном канале в Петербурге и др.

Гладкая стена, лишенная скульптурной декорации, скупо прорезанная оконными проемами без наличников, сделалась средством достижения определенного художественного эффекта. Работа Волкова над образом утилитарного сооружения явилась важной вехой в развитии русского классицизма.

В 1782—1788 годах Волков, будучи архитектором Казенной палаты, строил по образцовым проектам «как в столице, так и во всех городах Петербургской губернии присутственные места, церкви, училища, разные большие магазины и заводы»[1]. Известен его проект присутственных мест, осуществленный в Луге, Гдове и Новой Ладоге.

Так же, как и в Соляном городке, Волков в этом проекте отказался от обычных для того времени портиков из свободно стоящих колонн. Центр фасада он отметил выступом, обработанным высокими и узкими арками входов в здание. Очевидно, и здесь им руководила мысль о необходимости придать зданию скромный, деловой облик, более уместный для небольшого города, чем подражание столичным дворцовым зданиям.

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 26, 1796 г., л. 19 и 27. Здание присутственных мест в Луге дошло до нашего времени лишь с небольшими изменениями в результате перестроек в XIX веке. Кроме проекта присутственных мест, известен также разработанный Волковым «образцовый» проект соляных и винных магазинов для уездных городов. Копия с этого проекта имеется в альбоме казенных строений С.-Петербургской губернии, составленном арх. А. А. Михайловым 1-м. Альбом сохранился в собрании Библиотеки Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта. Постройка по «апробованному» императрицей плану и фасаду каменных зданий для школ в уездных городах Петербургской губернии — Луге, Гдове, Рождествене, Каргополе, Вытегре и Ораниенбауме — была начата Казенной палатой в 1784 году (см. «Журнал заседаний С.-Петербургского губернского правления», май 1784 г. ГИАЛО, ф. 254, оп. 2, д. 11/27, л. 64).



Ф. Волков. Фасад солдатского корпуса казарм Семеновского полка в Петербурге. 1797—1798 годы.

Музей Академии художеств СССР.

Много лет спустя Волкову вновь пришлось столкнуться с вопросами «образцового» проектирования в работе над проектами казарменных зданий для гвардейских полков в Петербурге в 1797—1798 годах.

Почти целиком сохранился разработанный Волковым проект планировки и застройки большого военного городка Семеновского полка. Городок был застроен однотипными офицерскими и солдатскими корпусами (*стр. 233*) под наблюдением самого зодчего. «Образцовые» проекты Волкова были использованы и при постройке казарм Преображенского и Измайловского полков[1]. Характерной особенностью их внутренней планировки, отвечавшей распорядку военной жизни, были очень широкие коридоры, по сторонам которых располагались помещения для солдат.

В планировке огромных кварталов военных городков Волков руководствовался принципом застройки участков по красным линиям. Корпуса казарм обращены своими главными фасадами на улицы. В связи с тем, что между ними оставлены значительные разрывы, их торцовые фасады также получили нарядную архитектурную обработку[2].

[1] Казармы Семеновского и Измайловского полков подверглись перестройке в 1850-х годах, но в Преображенском полку уцелело несколько офицерских корпусов и эффектное здание полкового госпиталя. Первоначальное оформление казарменных зданий Семеновского полка прослеживается в ряде корпусов, расположенных по Звенигородской улице. Внутренняя планировка корпусов по Загородному проспекту не изменялась арх. И. Д. Черником, переделавшим их фасады. Проектные чертежи казарменных зданий сохранились в собрании Музея Академии художеств СССР и в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Собрание архитектурных чертежей, № 277 и 55). Авторство Волкова подтверждается как подписными чертежами, так и документальными материалами по строительству казарм. См.: «Выписка о суммах, употребляемых по казарменным строениям л.гв. Семеновского полка». Филиал ЦГВИА в Ленинграде, ф. 3, д. 337, 1798 г. Имя Волкова как автора проекта госпиталя Семеновского полка названо в очерке М. Михайлова «Петербург и его окрестности» (см.: «Северное сияние», 1862, т. I, стр. 307).

[2] Сооружение военных городков было отмечено на страницах описания Петербурга, оставленного аббатом Жоржелем. «Архитектура этих казарм,— писал он,— очень любопытна; это китайские павильоны,



Ф. В о л к о в. Здание бывшего Морского кадетского корпуса в Ленинграде. 1790-е годы.

Очень близок к проекту военного городка Семеновского полка проект казарм для служащих Галерного флота, разработанный Волковым в 1791 году. Глубокая продуманность плана отдельных корпусов и в этом проекте связана с решением более общей задачи — планировкой вновь создаваемых городских кварталов.

С проблемой застройки городского квартала Ф. И. Волков столкнулся и при разработке проекта здания Морского кадетского корпуса на Васильевском острове (ныне набережная лейтенанта Шмидта, № 17; *стр. 234*). На территории квартала существовало несколько домов, различных по своему архитектурному облику и этажности. Волков сохранил бо́льшую часть стен, сломав их только там, где должны были быть сооружены выступы на главном фасаде. Фасад декорирован крайне сдержанно. В его композицию введен мотив низких куполов, расположенных симметрично над боковыми крыльями. Здание Кадетского корпуса просто, но монументально [1].

Волкову принадлежит ряд других проектов и построек, среди которых следует упомянуть неосуществленный проект перестройки Таврического дворца, постройку оранжереи, дома садовника, павильона «Адмиралтейство», чугунной ограды и «Запасного дворца» при Таврическом дворце и там же отделку двух кабинетов (1792—1794), проекты Галерного порта (1791), огромного здания учебного заведения, возможно, Академии художеств, и др.

В 1790-х годах Волков занял положение одного из ведущих зодчих Петербурга, и в его мастерской были разработаны проекты крупнейших сооружений этих лет. Конференц-секретарь Академии художеств А. Ф. Лабзин назвал Волкова «одним из знаменитейших русских архитекторов» [2]. И. Акимов в «Кратком историческом известии о некоторых российских художниках» охарактеризовал Волкова как искусного художника, замечательного «быстротой обильных идей» [3].

В своеобразном и логичном построении утилитарных сооружений, в разработке типовых проектов, в ансамблевой застройке городских кварталов, во введении в русскую архитектуру новых композиционных приемов, развитых в дальнейшем Захаровым, Воронихиным и их учениками и последователями, — историческая заслуга Ф. И. Волкова, дающая ему право на почетное место среди русских зодчих XVIII столетия.

середина которых выдается вперед и украшена колоннами; они весьма многочисленны и расположены симметрически. Пространство между ними образует площадь для построения войск в боевой порядок; эти кварталы украшаются с каждым днем и будут представлять крайне любопытное зрелище» («Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I». М., 1913, стр. 122).

[1] Разработка проекта Морского корпуса была поручена Волкову в январе 1797 года. Рабочие чертежи исполнил ученик Волкова — Андрей Михайлов. Строительные работы вел каменного дела мастер Луиджи Руска. Облик здания в XVIII веке, до постройки гранитной набережной, великолепно передал в акварели ученик Ф. Я. Алексеева — Ларион Мошков.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 29, 1811 г., л. 6 об. Речь на торжественном заседании Академии художеств 1 сентября 1811 года.

[3] «Северный вестник», 1804, ч. 1, стр. 355—356. О Волкове, как ученике де Вайи, талантливом, но недостаточно известном зодчем, говорит весьма осведомленный анонимный автор книги: «Zeichnungen ienes Gemäldes von Russland». Moskau, 1797, S. 295.

30*

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

А. Н. Петров, С. А. Зомбе, Т. М. Сытина[1]

Русская архитектурная мысль во второй половине XVIII столетия уделяла большое внимание градостроительным проблемам, связанным с разработкой проектов планировки новых городов и с реконструкцией старых городских центров, включая столицы—Петербург и Москву. Интенсивное развитие промышленности и торговли с середины XVIII века усилило вовлечение городов во всероссийский рынок и способствовало их экономическому подъему, что в свою очередь привело к росту городского населения, занятого в производстве и торговле. Расширение территории Русского государства в результате успешных войн сопровождалось строительством городов на новоосвоенных землях. Укрепляя власть на местах и отдавая ее под контроль дворянству, правительство разработало новую систему управления, в которой города играли роль основных политических, экономических и административных центров. Строительство городов стало направляться государством посредством издания специальных законодательных актов и разработки генеральных планов.

Значение «высочайше утвержденных» генеральных планов не ограничивалось внешним устройством городов. Имея силу закона, они служили новым основанием на владение землей в городской черте, что освобождало от владельческих вотчин, до последнего времени грозивших гибелью посадской общине, отнимавших у нее землю, людей и строения. Установление права на пользование землей с одновременным определением градостроительных требований дало возможность в генеральных планах русских городов второй половины XVIII столетия подвести итоги вековой борьбы за единую территорию города и наметить перспективы дальнейшего развития городов.

[1] А. Н. Петровым написана основная часть данного очерка, С. А. Зомбе принадлежит раздел о градостроительстве Москвы, Т. М. Сытиной — о градостроительстве провинции.

В 1762 году была организована «Комиссия о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», уже в первые годы своего существования переросшая намеченные рамки деятельности и превратившаяся в «Комиссию о строении городов»[1]. В ее задачи входила разработка основных принципов застройки городов и проектов их реконструкции и планировки.

В начале 1760-х годов в стране насчитывалось 165 городов и 13 пригородов. К середине 1780-х годов их количество возросло более чем вдвое[2]. Это в значительной мере было достигнуто за счет превращения уже существовавших поселений в города, и лишь некоторые из новых городов были действительно построены заново[3]. Многие из них оказались вполне жизнеспособными и в дальнейшем продолжали расти и развиваться.

В середине столетия русские провинциальные города еще сохраняли характерные особенности древнерусского города, отличавшегося от средневековых западноевропейских городов почти полным отсутствием каменных жилых зданий. Это объяснялось изобилием и дешевизной леса в стране и тем предпочтением, какое оказывалось на Руси деревянному жилью перед каменным.

Хаотичность и скученность застройки в городах и преобладание в них деревянных строений неизбежно влекли за собою пожары. Эта опасность отчетливо сознавалась современниками. «Селение города Архангельского, где обыватели живут, весьма тесное, улицы узкие и кривые, и между тем селением коптильни, мясничьи бойни и тому подобные без разбору строены с домами лучшими в соединении», — читаем мы в одном из документов того времени[4].

В 1760—1770-х годах, когда «Комиссия о каменном строении С.-Петербурга и Москвы» уже начала свою работу, целый ряд городов (в том числе Петербург и Москва) сделался жертвой опустошительных пожаров. Однако дело реконструкции стихийно сложившейся застройки городов, имевшее значение важной государственной задачи, наталкивалось на исключительные экономические трудности, связанные с «малолюдством, всеконечной скудостью и крайним убожеством» городского населения[5]. Жители городов застраивали свои участки «на мужичей образ, но с красными только окошками»[6]. Дома рубили из бревен, не обшивая их тесом, так как пиленый тес в середине XVIII столетия был в провинции еще редкостью.

Работы по реконструкции городов не могли осуществляться местными силами и средствами. Они нуждались в руководстве и финансировании из общегосудар-

[1] «Комиссия о каменном строении С.-Петербурга и Москвы» официально не переименовывалась, но в указе о ее ликвидации в 1796 году она названа «Комиссией о строении городов» («Сенатский архив», т. I. СПб., 1888, стр. 49).

[2] «Грамота на права и выгоды городам Российской империи», 21 апреля 1785 года. (Полное собрание Законов Российской империи. Собрание первое. СПб.,1830, т. XXII, № 16188).

[3] Часть из них была упразднена в 1796—1797 годах (ПСЗ, т. XXIV, № 17735).

[4] ЦГИАЛ, ф. 466, оп. 36/1629, д. 108, 1762 г., л.69.

[5] Из «Наказа от гражданства города Курмыша» в «Комиссию для сочинения проекта нового уложения».— «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 134. СПб., 1911, стр. 43.

[6] ЦГИАЛ, ф. 1310, оп. 1, д. 49, 1775 г., л. 6.

ственного бюджета. В 1777 году государственное казначейство начало ежегодную выдачу денежных средств на строительство присутственных мест в губернских и уездных городах[1]. Значительные суммы были ассигнованы на строительство городских соборов.

В процессе обсуждения градостроительных проблем наметились общие принципы застройки провинциальных городов. Еще в первой половине XVIII столетия на смену древнерусской традиционной планировке, свободной и живописной, были выдвинуты новые градостроительные принципы, основанные на требованиях геометризма и симметрии в плане города, равновесия масс в построении его главных архитектурных ансамблей и регулярности в застройке улиц. Теперь эти принципы конкретизировались и углубились. В понятие «регулярность» вкладывалось требование строительства городов по утвержденному проекту планировки. В соответствии с проектом территория города ограничивалась и отделялась от предместий и выгонных земель. Обязательным условием при разработке планировки стало создание геометрически правильной сетки прямолинейных улиц. Другим, столь же непременным условием было устройство прямоугольных, многоугольных, круглых и полукруглых площадей — центральной, с городским собором и зданиями присутственных мест, и торговой, с торговыми рядами или гостиным двором. В целях упорядочения частновладельческого, или «обывательского», строительства в городах, в проектах планировки намечались районы сплошной каменной застройки и смешанной, где деревянные строения сооружались на каменных полуэтажах, или «погребах», а также районы, где разрешалось возводить деревянные дома. Проекты планировки городов дополнялись «образцовыми» проектами жилых домов.

«Комиссия о строении городов» считалась при разработке проекта с тем, что некоторые уже существующие здания могут оказаться препятствием к реализации проектных предложений. Она не требовала их немедленного сноса, откладывая его до того времени, когда здания придут в ветхость или будут повреждены пожаром, с тем, чтобы «обыватели не претерпели убытка от ломки дворов еще к житию годных»[2].

Общность градостроительных принципов могла привести при их практическом осуществлении и, в известной мере, приводила к утрате индивидуальных черт в исторически сложившемся облике городов. Но их нивелирующая роль парализовалась своеобразием местоположения городов — особенностями рельефа и других природных условий, а также необходимостью сохранения уже существовавших монументальных зданий и комплексов их, иногда и после реконструкции не терявших основного значения в ансамбле города. В тех случаях, когда проект планировки был удачным и над его осуществлением трудились талантливые

[1] В связи с утверждением 7 ноября 1775 года «Учреждения о губерниях», определившего состав и функции губернских учреждений, во главе с наместником или генерал-губернатором. В 1787 году отпуск средств из-за начавшейся войны был приостановлен и возобновлен только в 1809 году. Многие здания присутственных мест, начатые постройкой в 1780-х годах, остались незаконченными.

[2] ЦГИАЛ, ф. 1310, оп. 1, д. 32, 1777 г., л. 13.

зодчие, исторически сложившийся облик города оказывался обогащенным новыми художественно выразительными ансамблями и отдельными сооружениями.

В проектах реконструкции Петербурга, Москвы и Твери, а также в некоторых других проектах планировки русская градостроительная мысль, стоявшая на высоте предъявленных к ней требований, выдвинула целый ряд значительных и интересных идей и предложений.

Зодчие Петербурга 1760—1790-х годов вписали в историю русского градостроительства ряд блестящих страниц. По масштабам строительства Петербург оставил далеко за собой древнюю русскую столицу. С каждым годом изменялся характер застройки петербургских улиц, кварталов и целых городских районов.

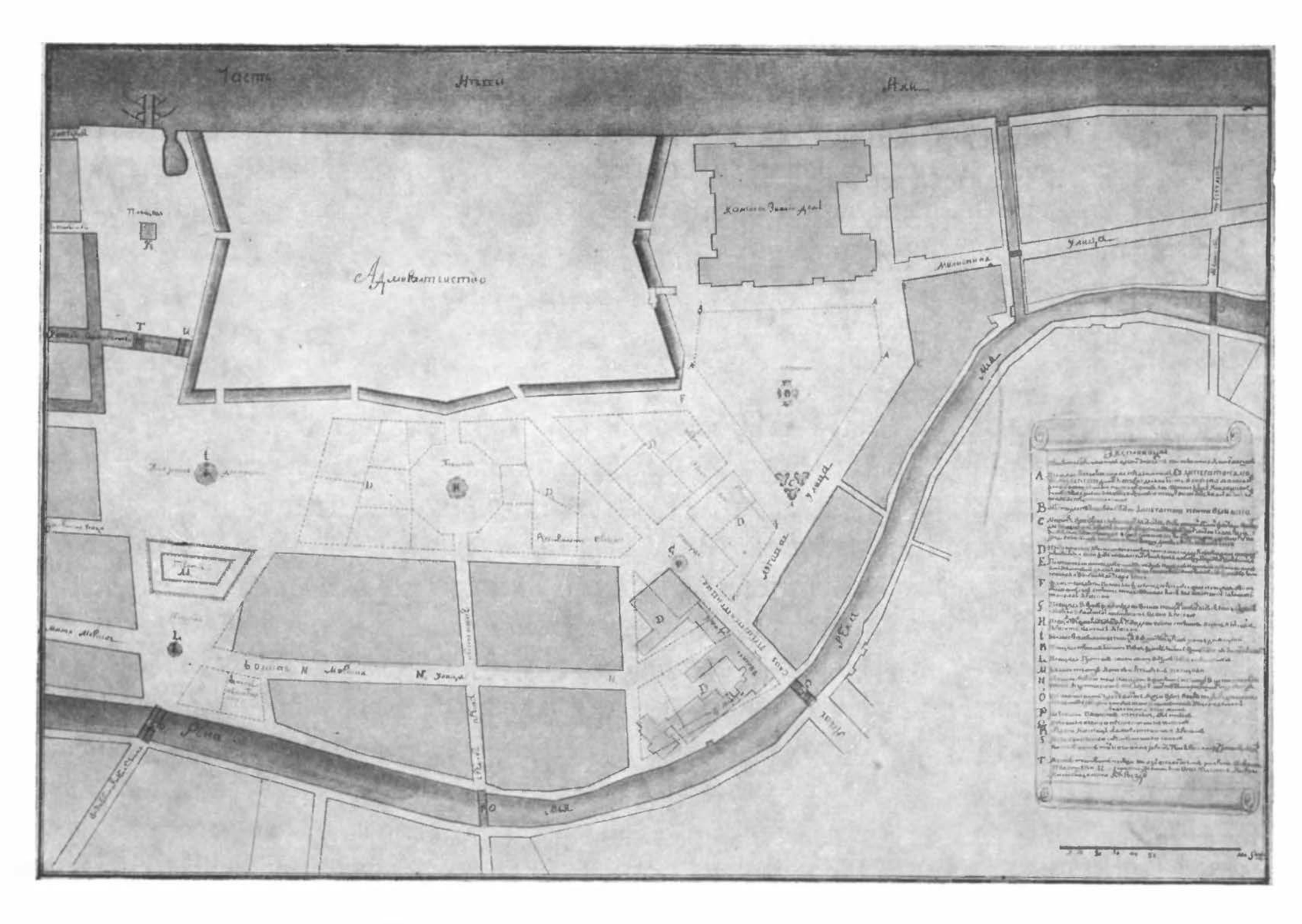
Сущность градостроительных достижений этих лет помогает нам понять замечательный исторический документ — так называемый аксонометрический план Петербурга Сент-Илера, Горихвостова и Соколова (1765—1775).[1] На грандиозном плане, превосходящем по детальности и точности знаменитый план Парижа 1739 года, запечатлен облик Петербурга конца 1760-х — начала 1770-х годов. Работа над этим уникальным планом должна была казаться его исполнителям «сизифовым трудом», так как по мере съемки отдельных районов города застройка в других районах, где съемка уже закончилась, успевала измениться. По этой причине работа над аксонометрическим планом осталась незавершенной. Однако этот план с исключительной наглядностью раскрывает характер и действительные размеры тех изменений, которые зодчие-градостроители второй половины XVIII столетия внесли в застройку столицы, широко раскинувшейся по берегам Невы и ее притоков, еще почти сплошь деревянной, с немногими церквами, барочными дворцами и гигантскими регулярными садами.

Работы по реконструкции Петербурга в 1760—1790-х годах были хорошо продуманы и организованы. Перед градостроителями была поставлена задача — придать Петербургу «такое великолепие, которое соответствовало бы столице столь пространного государства»[2]. В 1763 году главный архитектор «Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», один из талантливейших русских зодчих-градостроителей А. В. Квасов[3] разработал первый проект реконструкции центра города в границах от Синего моста до Мошкова переулка и от набережной Невы до Мойки (*стр. 240*). Комиссия, придавая основное значение «наполнению средины города знатным строением, регулярству площадей и

[1] Хранится в Ленинградском филиале ЦГВИА.

[2] ЦГИАЛ, ф. 1310, оп. 1. Определения «Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», д. 9, 1771 г., л. 4.

[3] Алексей Васильевич Квасов (ум. в 1772 г.) — младший брат Андрея Васильевича Квасова, строителя Царскосельского дворца и собора в Козельце. Начал службу в Канцелярии от строений. В 1750-х годах работал с А. Ф. Вистом и С. И. Чевакинским.



А. Квасов. Проект планировки центральной части Петербурга. 1763 год.

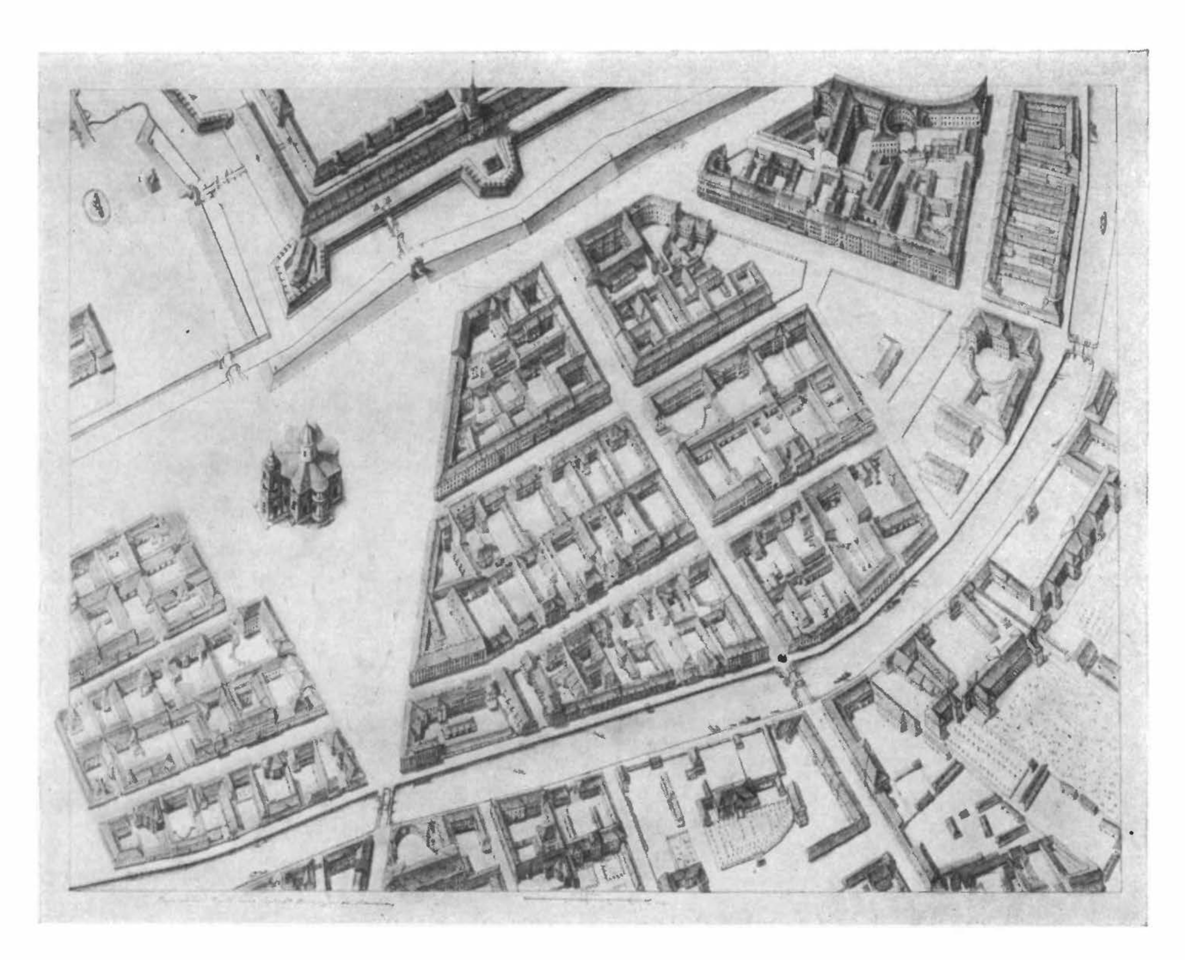
Отдел рисунков Гос. Эрмитажа.

беспрерывному связыванию улиц», отметила, что в проекте «не оставлено ничего, что украшение и великолепие города умножить может»[1].

Квасов выдвинул и развил идею создания целой системы новых городских площадей: площади перед Зимним дворцом, трех связанных между собой площадей между Невой и Мойкой с церковью Исаакия Далматского, большим театром и памятниками у Синего моста и «против боковой стороны Адмиралтейства», а также двух малых площадей, квадратной — на пересечении Невского проспекта и Малой Морской улицы (ныне ул. Гоголя) и многоугольной — в центре двух вновь создаваемых на территории Адмиралтейского луга кварталов жилых домов, к северу от Малой Морской улицы[2]. Проект 1763 года сыграл значительную роль в формировании облика центрального района Петербурга. Задуманный с большим размахом и глубоким пониманием сущности градостроительной задачи, он был осуществлен, однако, лишь в основных чертах.

[1] ЦГИАЛ, ф. 1310, оп. 1. Определения «Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», д. 1, 1763 г., л. 18—19.

[2] Проект сохранился в Отделе рисунков Гос. Эрмитажа (№ 23605).



Фрагмент центральной части аксонометрического плана Петербурга. 1799—1800 годы.

Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Некоторые второстепенные предложения, выдвинутые в этом проекте, такие например, как сооружение памятника у Синего моста или монумента перед Зимним дворцом, были реализованы лишь через несколько десятилетий, когда проект уже утратил значение исходного документа при реконструкции городского центра. Но многие заложенные в нем градостроительные идеи нашли свое воплощение в последующих планах.

В документальных материалах Комиссии, связанных с разработкой проекта 1763 года, необходимость работ в центре города мотивировалась несовершенством его исторически сложившейся планировки. Комиссия отмечала в одном из своих «определений», что не только на окраинах, но и в центре города улицы не были связаны между собою, площадь против Зимнего дворца не имела никакого «регулярства», луг против Адмиралтейства походил на «нежилое место», как и территория от Синего моста до берега Невы. В этом документе намечались основные задачи нового этапа градостроительных работ в Петербурге XVIII

столетия[1]. Эти задачи не исчерпывались украшением города «знатным строением». Комиссия должна была решить вопрос об ограничении территории города, о компактности застройки жилых кварталов, о ликвидации обширных незастроенных и неблагоустроенных внутригородских территорий.

Первая «Комиссия о С.-Петербургском строении» (1737—1741) под впечатлением пожаров 1736 и 1737 годов, уничтоживших значительную часть жилых кварталов на Адмиралтейской стороне, между Невой и Мойкой, ввела, в целях противопожарной безопасности, разрывы между каменными зданиями, служившие вместе с тем проездами во дворы жилых домов. Комиссия 1760-х годов отказалась от этого принципа застройки и возвратилась к сплошной периметральной застройке кварталов, широко практиковавшейся в Петербурге уже в самом начале XVIII века по набережным Невы, Миллионной улице и «каменным» линиям Васильевского острова.

Выдвигая принцип сплошной фасадной застройки улиц, Комиссия требовала одинакового оформления фасадов домов в пределах квартала и сохранения для них единой высоты. «Нужный порядок требует, — говорилось в докладе Комиссии о планировке первой Адмиралтейской части Петербурга, — чтобы все дома, в одной улице состоящие одною сплошною фасадою и вышиною построены были»[2]. Примером периметральной застройки кварталов в соответствии с требованиями Комиссии может служить фрагмент аксонометрического плана Петербурга 1799—1800 годов (аналогичного аксонометрическому плану Петербурга 1765—1775-х годов), на который были нанесены осуществленные к тому времени дома (*стр. 241*)[3].

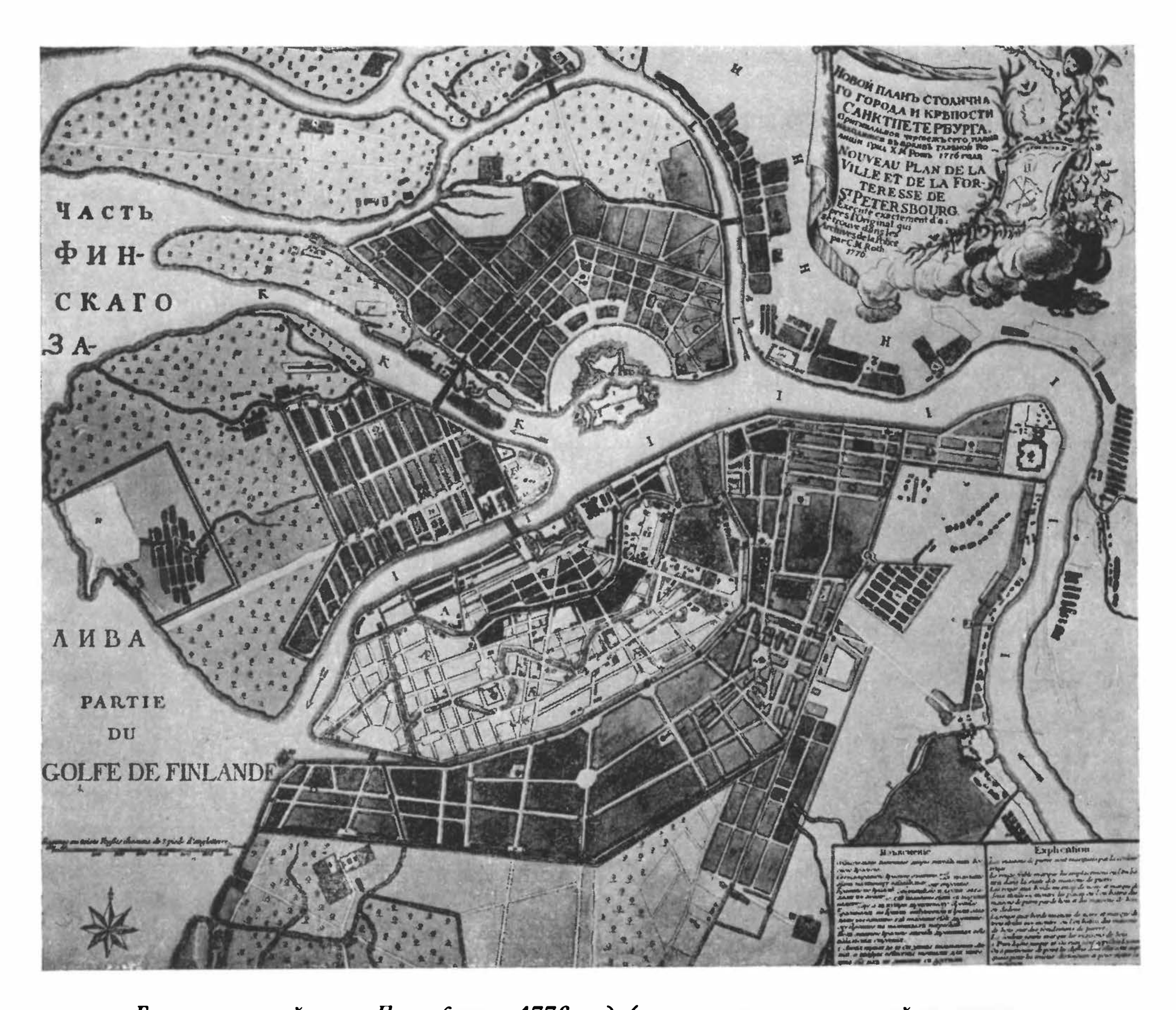
Монотонность и однообразие подобной застройки предполагалось преодолеть созданием площадей на пересечениях некоторых улиц. Здания, возводимые на площадях, должны были отличаться относительно бо́льшим богатством декоративной обработки фасадов и большей сложностью композиционного замысла. В тех случаях, когда на площади намечалось сооружение общественных зданий, строившихся на государственные средства, вопрос об ансамблевой застройке решался сравнительно просто. Значительно более сложным он представлялся при застройке площади жилыми домами, ибо сохранение архитектурного единства в этом случае ставилось в зависимость от доброй воли частных лиц.

Вопрос этот явился предметом дискуссии в Комиссии, где были выдвинуты два предложения: о застройке площадей на государственные средства жилыми

[1] О том, как широко Комиссия подошла к вопросам реконструкции планировки Петербурга, свидетельствовал объявленный ею конкурс на «сочинение плана города Санктпетербурга», к участию в котором приглашались как русские, так и иностранные зодчие и «сверх того и все другие охотники». Участникам конкурса предлагалось составить проект перепланировки города в двух вариантах. В первом из них рекомендовалось «знатных и застроенных улиц не ломать, но поправить украшением, где надлежит, все его недостатки». Во втором варианте участникам конкурса давалась «полная власть и дозволение делать и украшать город, как бы ему быть надлежало по пристойности». Условия конкурса были опубликованы в «Санктпетербургских ведомостях» от 14 ноября 1763 года, № 91.

[2] ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 104, 1764 г., л. 7.

[3] Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, собрание карт и планов, № 187. Некоторые другие фрагменты указанного плана хранятся там же и в ЦГВИА.



Гравированный план Петербурга. 1776 год (с показанием проектной планировки 1765—1769 годов).

Музей истории Ленинграда.

домами с последующей продажей их частным лицам и о постройке только одних передних фасадных стен с перевязями, позволяющими владельцам достроить здания так, чтобы их внутреннее расположение отвечало потребностям их владельцев. Сторонники первого предложения отмечали, что «не всякой партикулярной может иметь чертеж от Риналдия, а коронному строению чертежи без сомнения от лутчих в службе находящихся архитекторов делаются. И для того, когда от короны построены домы будут дешевле и крепче, нежели бы партикулярные (разумеется равной величины) оные построить могли»[1].

Вопрос о застройке площадей утратил свою остроту, когда членам Комиссии стала ясна нереальность радикальных изменений исторически сложившейся

[1] ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 104, 1764 г., лл. 19—22.

планировки Петербурга и быстрое заполнение центральных районов города «знатным строением».

Уже в 1765 году, в развитие проектного плана 1763 года, Квасов разработал новый проект планировки части города между Невой и Мойкой[1]. В проекте были окончательно зафиксированы некоторые предложения, впервые выдвинутые в 1763 году, в частности, намечены границы западной части Дворцовой площади, сохраненные в дальнейшем, при застройке площади жилыми домами Ю. М. Фельтеном и их перестройке К. И. Росси. Был решен вопрос о площади у Почтового двора, где уже в 1768 году началось строительство Мраморного дворца, а также о постройке жилых домов в кварталах, вновь распланированных в южной части Адмиралтейского луга.

В своем следующем по времени исполнения проекте планировки части территории Петербурга «от реки Мойки по Фонтанную», Квасов предусмотрел создание набережных и предмостных площадей по берегам Фонтанки[2]. Из числа последних наибольший интерес в их современном виде представляют прямоугольная и полуциркульная площади у Семеновского моста[3].

В 1765 году, в год утверждения разработанного Квасовым проекта планировки прилегающих к Адмиралтейству и Зимнему дворцу городских кварталов, было принято решение воздвигнуть первый монумент в городе — памятник его основателю Петру I. Создание новой статуи было поручено Э. М. Фальконе[4]. Место для памятника было выбрано на обширной (свыше 140 м в ширину и более 250 м в глубину) площади между Адмиралтейством, зданием Сената и ограничивавшим ее с юга Адмиралтейским каналом, которая получила название Петровской (позднее — Сенатской, ныне — площадь Декабристов). В связи с сооружением памятника Ю. М. Фельтен разработал в 1769 году проект оформления гранитной набережной Невы на Петровской площади, соединенной с Васильевским островом наплавным Исаакиевским мостом.

Постройка гранитных набережных Невы и каналов, непосредственно связанная с работами по упорядочению планировки города, с его реконструкцией и благоустройством, явилась грандиознейшим из градостроительных начинаний второй половины XVIII века (*стр. 245*)[5]. В 1762 году началась постройка набережной Невы на протяжении от Литейного двора до Галерной верфи, а

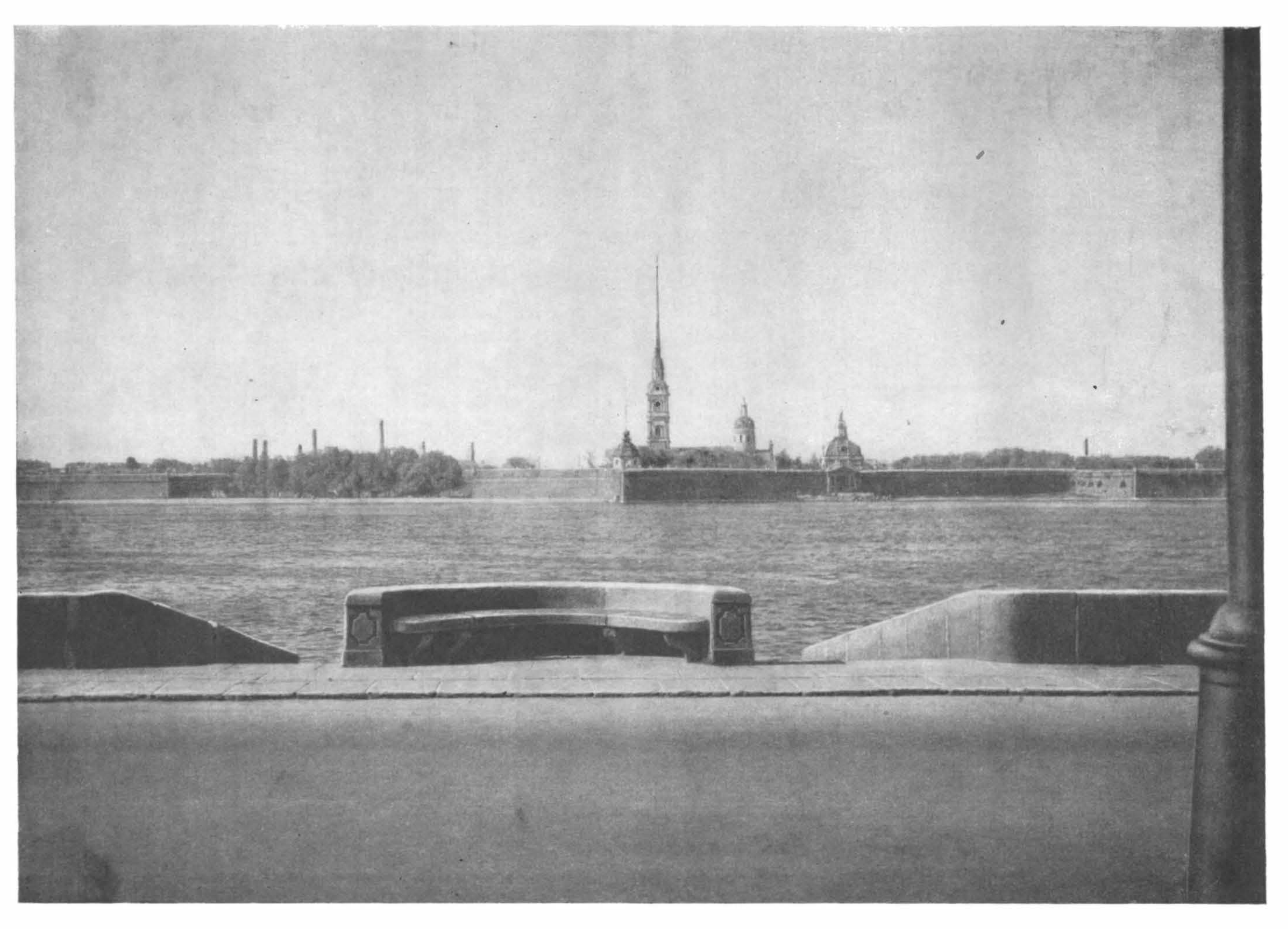
[1] Проект был утвержден 8 февраля 1765 года. Подлинный проектный чертеж, подписанный Квасовым, находится в ЦГВИА, ф. 418, д. 22489. Копия с этого чертежа — в ЦГАВМФ, ф. 326, оп. 2, д. 1257.

[2] Планировочные работы 1765—1769 годов иллюстрируются нами гравированным планом Петербурга 1776 года (*стр. 243*). Подлинный проектный план, подписанный А. Квасовым и членами «Комиссии о строении С.-Петербурга и Москвы», хранится в ЦГВИА, ф. 418, д. 22495. Проект был утвержден 19 января 1766 года.

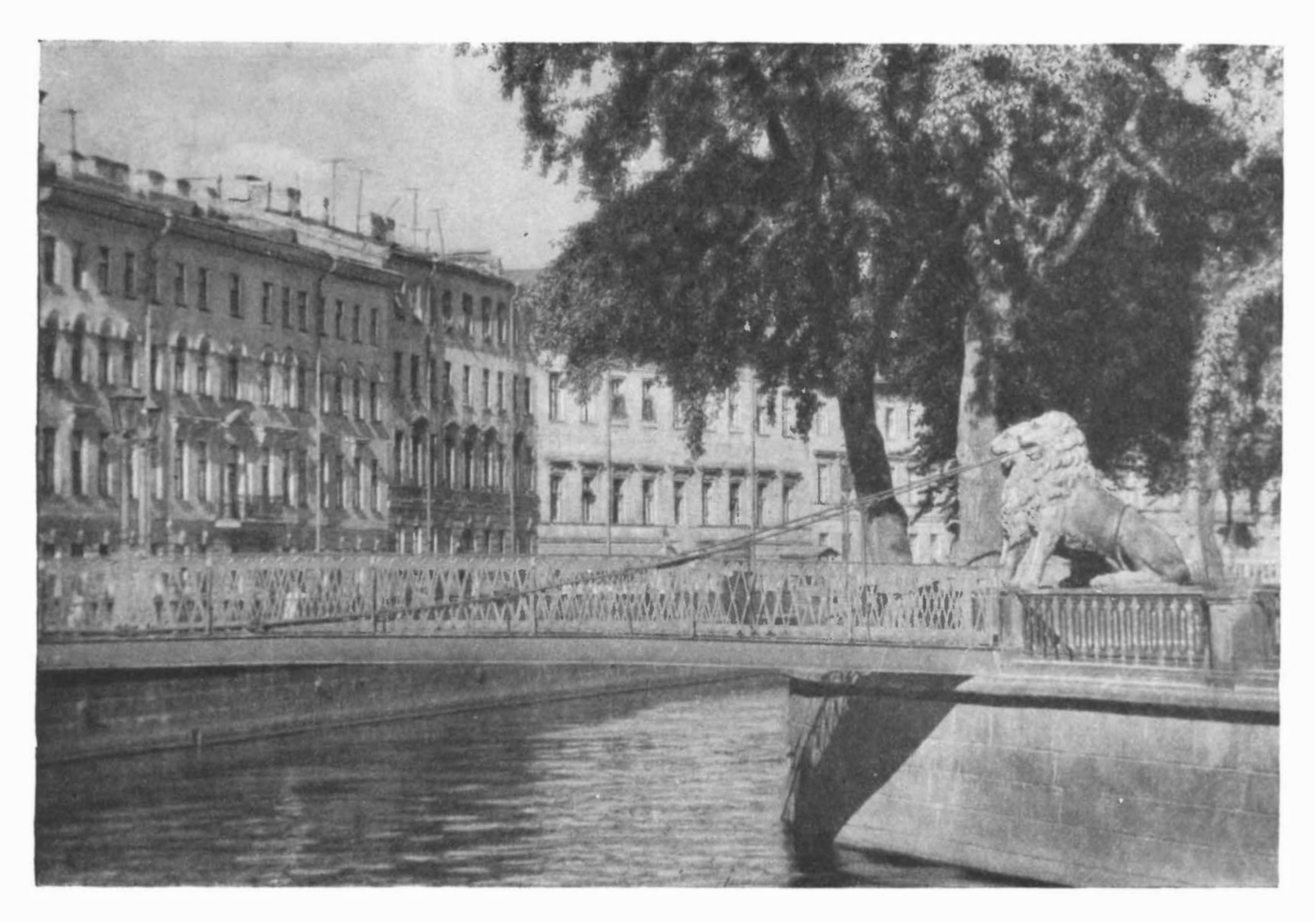
[3] А. Петров., Е. Борисова, А. Науменко. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958, стр. 232, 270, 292.

[4] См. раздел «Э. М. Фальконе» настоящего тома.

[5] О том, какое значение придавала строительству набережных «Комиссия о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», видно из того, что в докладе о проекте планировки 1-й Адмиралтейской части 1765 года особо оговаривалась необходимость увеличения высоты жилых домов, «как для умножения жилья обывателям... так особливо чтоб строение но Неве, хотя мало соответствовало созидаемому, толь в свете великолепием и красотою и полезностию славному, по той реке каменному берегу...» (ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 104, 1764 г., лл. 6, 7).



Гранитные набережные Невы в Ленинграде.

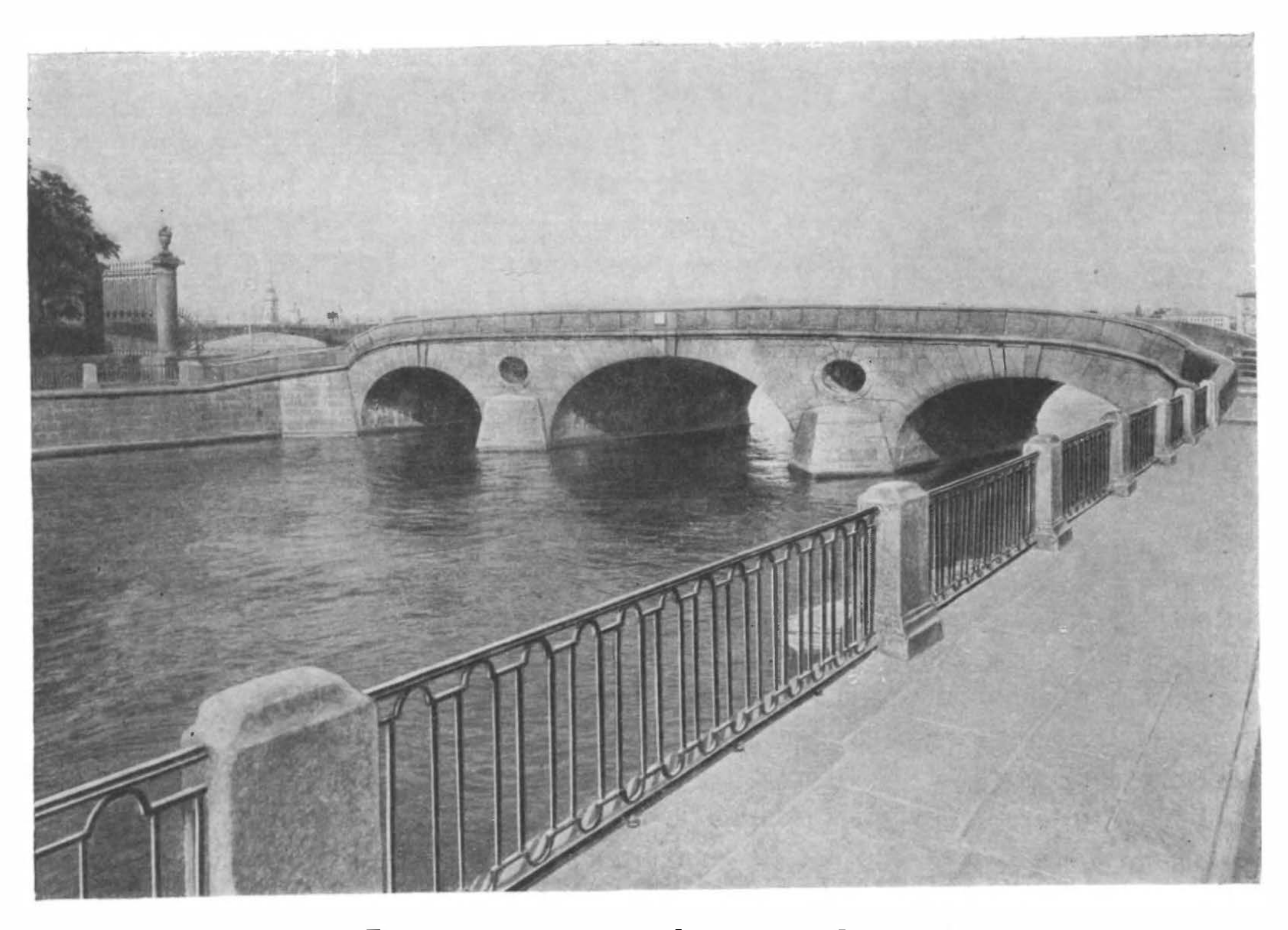


Екатерининский канал (ныне канал Грибоедова).

в 1764 году — углубление, выпрямление и облицовка гранитом Глухой речки (Екатерининский канал, ныне канал Грибоедова; *стр. 246*). Строительство набережных Невы повлекло за собой работы по облицовке гранитом стен Петропавловской крепости в 1779—1787 годах. В 1780 году генерал-инженеру Ф. В. Бауэру поручили «вычищение и отделку реки Фонтанки». В 1784 году были сооружены гранитные набережные канала у Зимнего дворца, а в 1782—1785 годах прорыт Никольский канал, соединивший Фонтанку с Екатерининским каналом и Мойкой.

Одновременно со строительством набережных Фонтанки и Екатерининского канала велись работы по сооружению каменных мостов на пересечении рек крупнейшими городскими улицами. Так, например, гранитный Прачешный мост через Фонтанку (*стр. 247*) связал Дворцовую набережную с новым участком набережной Невы от Фонтанки до Литейного проспекта (Гагаринская, ныне Кутузовская набережная)[1].

[1] Раздача дворовых мест по новой набережной и ее застройка «сплошною фасадою» началась в 1766—1768 годах. Постройка гранитных набережных Мойки относится к более позднему времени — концу 1790-х—началу 1800-х годов. По указу от 21 апреля 1798 года на углубление, постройку берегов и мостов Мойки было ассигновано 1 927 539 руб. (ЦГИАЛ, ф. 557, оп. 2, д. 50, 1798 г., лл. 145, 146).

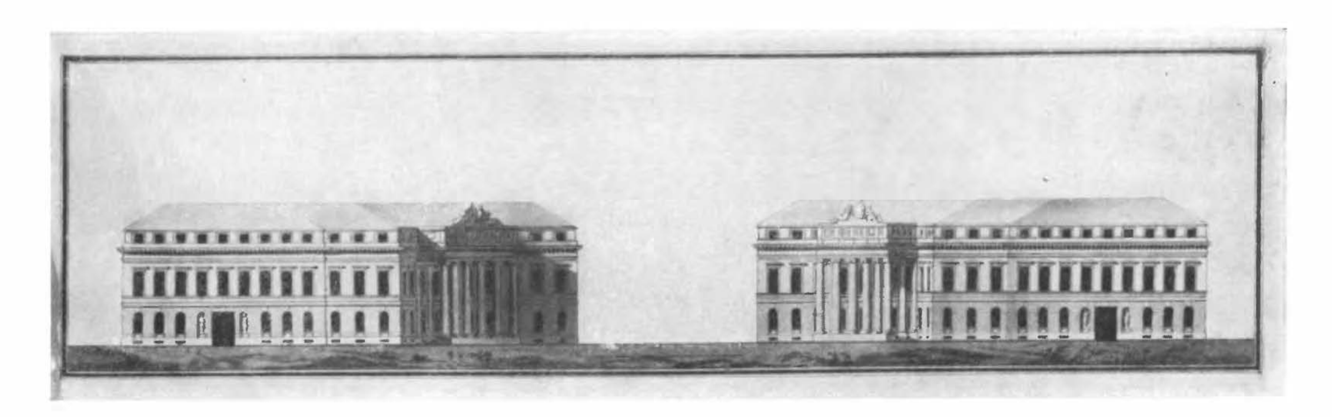


Прачешный мост через Фонтанку в Ленинграде.

Обширные усадебные участки с загородными домами и садами на северном берегу Фонтанки уже в 1780 — 1790-х годах уступили место сплошной застройке каменными домами по красным линиям вновь созданных набережных. Здесь сохранился до нашего времени ряд трех-четырехэтажных жилых домов конца XVIII века, характерных для русской гражданской архитектуры зрелого классицизма.

Принцип сплошной фасадной застройки, распространенный и на строительство жилых домов по вновь созданным набережным, суживал стоявшую перед зодчими композиционную задачу. Она сводилась к разработке лицевого фасада здания, обычно украшавшегося портиком из четырех, шести или восьми пилястров или полуколонн (иногда — колонн), увенчанных треугольным фронтоном. Фасад оживляли барельефные вставки, лепные маски в замкàх над окнами, балконы с ажурными чугунными ограждениями, опиравшиеся на гранитные кронштейны.

На протяжении всего XVIII столетия реки и каналы служили важнейшими транспортными магистралями Петербурга. Основные потоки стекавшихся к столице грузов шли по Ладожскому каналу и Неве. Работы по углублению и урегулированию берегов Невы, Фонтанки, Мойки и искусственно прорытых каналов были вызваны повседневными требованиями экономической жизни и быта



И. Старов. Проект полуциркульной площади перед Адмиралтейством. 1773—1774 годы.

Отдел рисунков Гос. Эрмитажа.

быстро развивавшейся столицы. Но эта утилитарная, по существу, задача была решена с большим художественным чутьем и широким размахом. Сооружение монументальных гранитных набережных Невы, ее притоков и каналов еще более усилило исключительно важное значение водных пространств в архитектурном пейзаже города.

Наряду с этими грандиозными работами, в процессе реконструкции Петербурга во второй половине XVIII века выдвигались и решались отдельные частные задачи. Одной из них была перепланировка района Царицына луга и Летнего сада, вызванная сооружением набережной Невы и Мраморного дворца. Летний сад был отделен от набережной Невы знаменитой оградой (1773 — 1784). В 1780—1788 годах на территории Царицына луга был возведен служебный корпус Мраморного дворца, что повлекло за собой сооружение у Летнего сада жилых домов Бецкого и Салтыкова (1784—1788). Постройка этих зданий превратила Царицын луг в замкнутую городскую площадь (Марсово поле)[1].

Одним из наиболее интересных замыслов, связанных с «Комиссией о каменном строении С.-Петербурга и Москвы», был проект создания перед Адмиралтейством полуциркульной площади, подчеркивающей значение трех лучей — Невской, Средней (Гороховой) и Вознесенской перспектив — и закреплявшей ведущую роль Адмиралтейства в ансамбле центра города. Проект площади, разработанный И. Е. Старовым в 1773—1774 годах, остался неосуществленным (*стр. 248*)[2].

[1] Открытие проезда к Троицкому мосту (1818; К. И. Росси) сделалось возможным только потому, что участок, отведенный для жилого дома, между служебным корпусом Мраморного дворца и домом Салтыкова, остался незастроенным.

[2] Сущность проекта долго не поддавалась расшифровке, так как подлинный чертеж Старова не имеет пояснительного текста. Она оказалась возможной лишь после того, как автором настоящего очерка был обнаружен план Петербурга начала 1780-х годов (в ЦГВИА), бывший до того неизвестным исследователям. С устройством новой площади открылись бы новые видовые точки на Адмиралтейство с достаточно большого расстояния. Необходимость устройства площади перед зданием сделалась особенно ощутимой после перестройки Адмиралтейства Захаровым.

Некоторые другие градостроительные начинания, в том числе сооружение городского вала и рва для отделения города от предместий, были осуществлены лишь частично. Ров, впоследствии углубленный и расширенный, явился основой Обводного канала. Ворота при въезде в город из «Лифляндского предместья» (1777—1782; А. Ринальди) были сооружены на северном берегу канала[1]. Здесь была создана полуциркульная городская площадь, впоследствии уничтоженная.

Ограничение территории города, при непрерывном росте его населения, заставило отвести для жилищного строительства новые участки, остававшиеся до этого незастроенными. В 1770-х годах началась постройка жилых домов в кварталах между Екатерининским каналом и Малой Конюшенной улицей (против Казанской церкви), в 1780-х годах — в районе между Малой Садовой улицей, Фонтанкой, Невским проспектом и Итальянской улицей. В 1785 году была завершена постройка большого Гостиного двора; в 1780 — 1790-х годах построены каменные рынки: Никольский — на Садовой улице, Андреевский — на Васильевском острове, двухэтажные, с открытыми аркадами-галлереями в нижнем этаже, представляющие собой характерные образцы городских торговых рядов XVIII века.

К 1785 году относятся работы по созданию круглой в плане площади в конце Невского проспекта (ныне площадь Александра Невского). В 1790 году был закончен строившийся четырнадцать лет Троицкий собор Александро-Невского монастыря — крупнейшее культовое сооружение Петербурга XVIII века. В те же годы в разных районах города были построены новые общественные здания — Государственный ассигнационный банк, Большой театр (ныне несуществующий), новое здание Академии наук, здания городской больницы, соляных и винных «магазинов» на Фонтанке, перестроен для Сената дом Бестужева-Рюмина на Петровской площади, закончено здание Академии художеств. Постройка Малого Эрмитажа, корпуса «в линию с Эрмитажем» (Старого Эрмитажа) и Эрмитажного театра связала гигантский массив Зимнего дворца с жилыми кварталами по Дворцовой набережной. В выборе места для крупных общественных сооружений, в их объемном построении и декоративном оформлении фасадов проявлялось стремление обогатить и улучшить архитектурный облик города.

Несмотря на большие успехи, достигнутые в результате осуществления проектов планировки отдельных районов Петербурга, разработанных архитекторами «Комиссии о каменном строении», многие градостроительные задачи остались нерешенными. Так, не было приступлено к урегулированию Петербургской стороны, сохранявшей свою хаотическую застройку, возникшую в начале столетия. Не были завершены работы по реконструкции городского центра. Мысль о сносе жилых домов, ограничивавших Дворцовую площадь с восточной стороны, разномасштабных и разнохарактерных по своему внешнему оформлению, возникла и была осуществлена только в первой четверти XIX века. Ограниченные материальные ресурсы препятствовали быстрому осуществлению широких строи-

[1] Разобраны при сооружении Нарвских триумфальных ворот В. П. Стасовым в 1827—1834 годах.

тельных начинаний. Нужен был упорный целеустремленный труд нескольких поколений строителей для создания архитектурных ансамблей, оформивших обширные площади города и его магистрали. Незавершенные градостроительные замыслы плеяды выдающихся петербургских зодчих второй половины XVIII века нашли свое блестящее развитие в работах их ближайших преемников и продолжателей — А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова, Т. де Томона, К. И. Росси и других.

«Комиссия о каменном строении», согласно указу об ее образовании, должна была заниматься, наряду с Петербургом, также упорядочением плана и застройки Москвы. Однако до 1774 года Комиссия, занятая в первые годы своего существования почти исключительно Петербургом, а затем рассмотрением проектов, поступавших из других городов, не смогла уделить Москве должного внимания[1].

В связи с этим 14 марта 1774 года был издан указ «Об учреждении в Москве особого департамента под ведомством главнокомандующего для сочинения генерального плана и проекта об улучшении строения в Москве»[2]. Начальником этого департамента (обычно именовавшегося Отделенным) был назначен П. Н. Кожин; на место архитектора был определен Н. Н. Легран[3].

Работы, проводившиеся с 16 июня 1774 года[4], к началу следующего, 1775 года, были в основном завершены[5], а 7 июля того же года проект был уже утвержден[6]. Очевидно, Легран обладал достаточными данными для того, чтобы возглавить и организовать порученное ему дело. Все же не следует переоценивать его роль и считать Леграна единственным автором этого грандиозного проекта. Такая сложная комплексная задача должна была решаться усилиями многих специалистов разного профиля, в том числе и ведущих московских архитекторов, в связи с их повседневной практикой. Нельзя, в частности, не учитывать того, что в 1767 году, когда В. И. Баженов приступил к проектированию Большого Кремлевского дворца, вопрос о дальнейших градостроительных преобразованиях в Москве был предрешен[7]. Естественно, что зодчий должен был рассматривать работы, связанные с

[1] ЦГИАЛ, ф. 1310, д. 17, 1774 г., л. 50, 51.

[2] ПСЗ, т. XIX, № 14136, 1774 г.

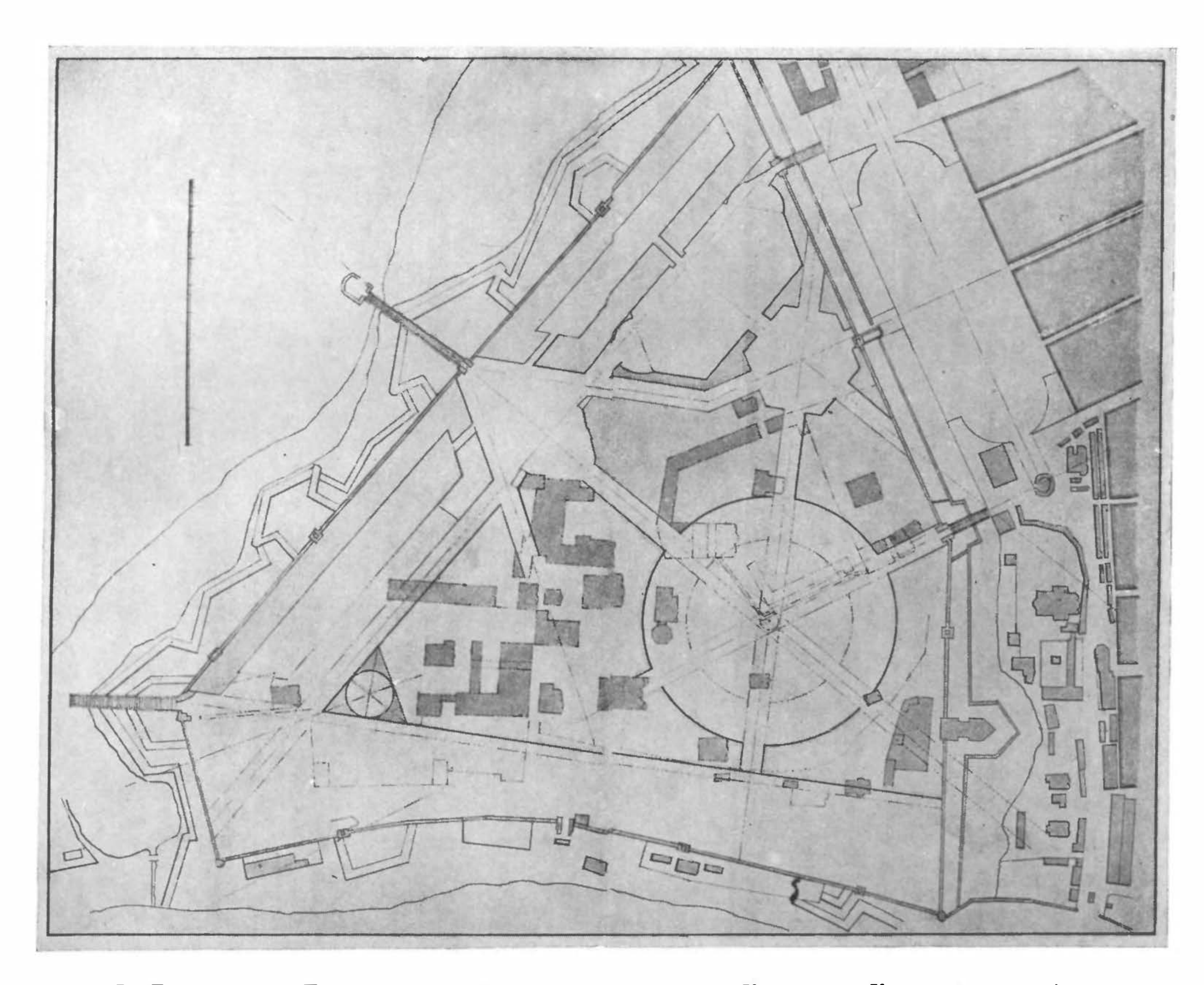
[3] ЦГИАЛ, ф. 1310, д. 17, 1774 г., л. 48—49 и др.

[4] ЦГАДА, ф. 292, оп. 1, кн. 1, л. 3 об.

[5] 3 января 1775 года в Комиссии уже обсуждался вопрос «о представлении е.и.в. доклада о Каменном приказе и о Москве планов» (ЦГИАЛ, ф. 1310, оп. 1, д. 35, 1775 г., л. 11). В апреле того же года Комиссия сообщила, что департамент, собрав «о строении надлежащие сведения», сделал планы: «первый — всей Москве какое издревле было расположение и после сколь обширно застроено, второй — где ныне городу и предместьям границы полагаются и в чем настоит самая необходимость, разрегулировав на том плане в пристойных местах площади и для построения казенных, публичных и протчих строений кварталы и корпусы, с писанием, примечаниями и рассуждением...» (ЦГАДА, ф. 292, оп. 1, кн. 1, л. 3 об.).

[6] ЦГАДА, ф. 292, оп. 1, кн. 1, л. 1.

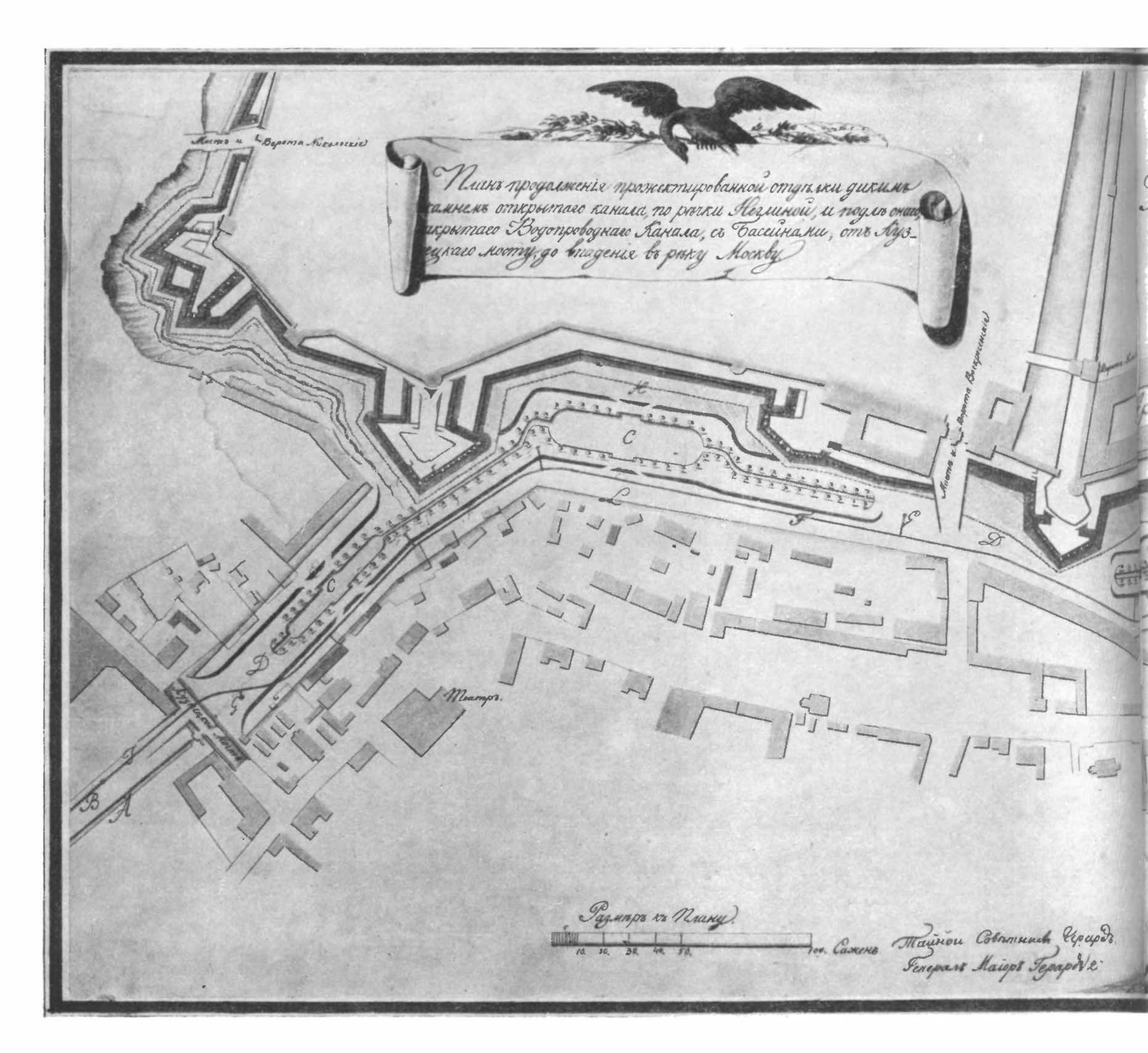
[7] Впервые вопрос об авторстве проекта генерального плана Москвы 1775 года был поставлен С. А. Зомбе в подготовленной ею к защите диссертации на тему: «Прожектированный план Москвы 1775 года». М., 1956 (рукопись). Тогда же ею была выдвинута основанная на анализе опубликованных материалов гипотеза о значении кремлевского проекта Баженова для композиции генерального плана Москвы 1775 года.



В. Баженов. Первоначальный проект планировки Кремля и Красной площади. 1767—1768 годы.

Музей Академии художеств СССР.

реконструкцией Кремля, как существеннейшую часть реконструкции всего города. Разработанный в духе идей классицизма, новый ансамбль Кремля отличался построением больших открытых перспектив и был пространственно связан с расстилавшимся вокруг него городом. Созданная Баженовым целостная система парадных площадей и магистралей не могла мыслиться замкнутой внутри треугольника, огражденного со всех сторон. Последовательно варьируя избранную композицию, Баженов пришел к решению пожертвовать частью кремлевской стены; разобрав ее со стороны Москвы-реки, он начал постройку грандиозного дворца, обращенного фасадом к Замоскворечью; новые большие проезды, запроектированные на осях основных магистралей Кремля в сторону Красной площади и «Занеглименья», должны были увязать их с главными радиальными улицами древнего города. Поставленный на Кремлевском холме, высоко вознесенный над панорамой Москвы-реки и Замоскворечья, огромный



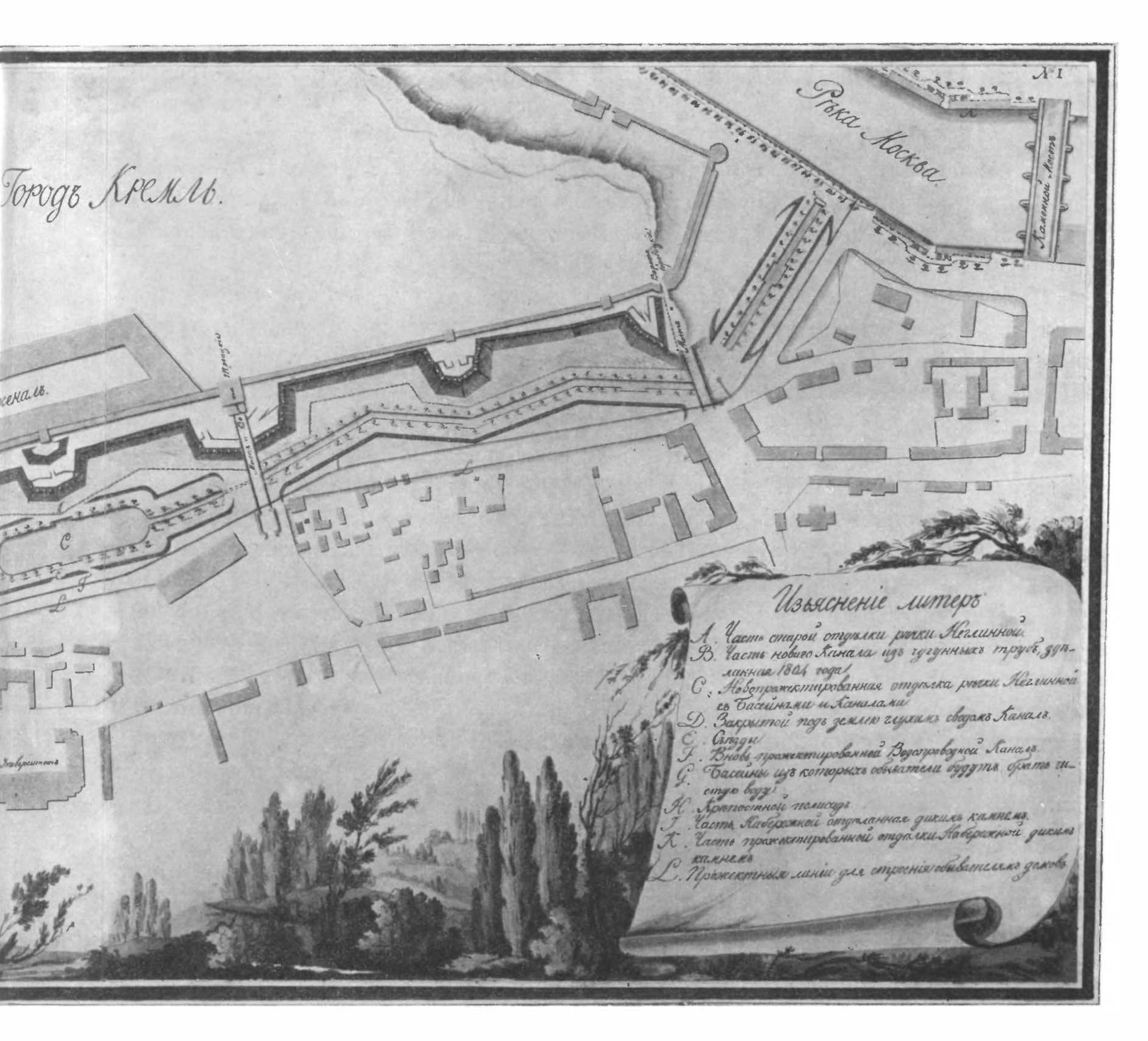
И. Герард 1-й и А. Герард 2-й. Утвержденный

Московский областно

нарядный массив дворца нуждался для своего правильного восприятия в соответствующем архитектурном окружении.

На одном из самых ранних чертежей Баженова (1767—1768) наряду с Кремлем проектируется и новая планировка Красной площади (*стр.251*)[1]. Весной 1770 года Баженов затребовал планы Белого города и Замоскворечья. Несколько позже он проектирует по склону Кремлевского холма террасы, объединяя дворец

Музей Академии художеств СССР.



проект канала и бассейнов реки Неглинной. 1804 год.

Гос. исторический архив

с набережной Москвы-реки и выводя парадную магистраль за кремлевские стены на Красную площадь(*см. стр. 99*). Кроме того, Баженов предполагал превратить реку Неглинную в правильно распланированный канал с каменными берегами[1], выровнить и обстроить каменными набережными берега Москвы-реки, перекинуть через Москву-реку новый мост от центра Кремлевского дворца к Царицыну лугу[2].

[1] А. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 67, 68, 74.

[2] На рисунке М. Ф. Казакова 1772 г., посвященном церемонии начала земляных работ, показан временный наплавной мост, наведенный для доставки в Кремль строительных материалов с Царицына луга (там же, стр. 86 и 90).

Почти все разработанные Баженовым, в связи с его проектом перестройки Кремля, планировочные предложения были включены Леграном и в проект реконструкции Москвы 1775 года[1].

За основу композиции генерального плана Москвы 1775 года (*вклейка*) была принята исторически сложившаяся радиально-кольцевая система ее улиц, которая приводилась к возможно более четкой схеме. Проектом предусматривались следующие мероприятия:

1. Создание нового ярко выраженного в архитектурно-планировочном отношении административного и общественного центра, который отвечал бы требованиям органического развития города. С этой целью на северной стороне Кремля и Китай-города было намечено создать новые площади и кварталы, которые предполагалось застроить парадными ансамблями.

2. Организация благоустроенного кольцевого проезда вокруг Кремля и Китай-города, для чего была запроектирована пробивка нынешнего Китайского проезда, объединившего набережные Москвы-реки с центральными площадями.

3. Использование русла реки Неглинной и ее берегов для образования широкой полосы четко очерченного канала с озелененными проездами по сторонам.

4. Урегулирование течения Москвы-реки и осушение территории по ее правому берегу. Для этого было намечено строительство системы водоотводных каналов, выравнивание и укрепление берегов, постройка каменных набережных с озелененными проездами вдоль них. Запланированные изыскательские работы должны были в дальнейшем обеспечить обводнение Москвы-реки и превращение ее в постоянно действующую судоходную артерию с благоустроенным портом и обширной площадью хлебного рынка, окруженной амбарами.

5. Прокладка на месте разрушенных стен Белого города второй кольцевой магистрали, озелененной бульварами и расчлененной на отрезки площадями, запроектированными на осях радиальных улиц.

Свободное пространство новых площадей в центре города раскрывало перспективу Кремля, за которым сохранялось главенствующее значение. Площади Бульварного кольца связывали эту новую магистраль с радиальными магистралями и подчеркивали их ориентацию на центр. Двойной ряд площадей, расположенных на противолежащих концах лучевых улиц (Неглинной, Петровки, Тверской, Никитской, Воздвиженки и Пречистенки), принятых проектом за основу композиции главной части Москвы, выявлял ведущую роль этих улиц в построении города.

[1] «План прожектированный Москве городу и предместьям» (ЦГИАЛ, ф. 1293, оп. 168, д. 2). Подписан П. Н. Кожиным и обер-полицмейстером Москвы Н. П. Архаровым. Тщательность исполнения и парадность оформления чертежа не оставляют сомнения в том, что его готовили для поднесения «на высочайшее рассмотрение». Москва изображена на нем лишь в пределах Земляного вала. В границах Камер-Коллежского вала Москва нанесена на втором из известных в настоящее время чертежей проекта 1775 года. В отличие от вышеупомянутого, он подписан еще и графом З. Чернышевым и имеет утверждающую надпись: «Быть по сему. Екатерина». До нас он дошел в копии конца XVIII века, хранящейся в ЦГАДА. От ленинградского чертежа его отличают не только размеры показанной территории, но и изменения, внесенные в проект планировки центра Москвы: местность у кремлевской стены по течениюНеглинной дана здесь без разбивки площадей и строительных кварталов, запроектированных Отделенным департаментом.

Предусмотренная проектом организация четко очерченных кольцевых разгрузочных магистралей также вносила ясность в общую структуру плана, облегчала коммуникационные связи и подсказывала дальнейшее развитие сети улиц кольцевого направления[1].

В проекте 1775 года большое значение придавалось ведущим архитектурным ансамблям и отдельным сооружениям прошлого. Пространственный облик и силуэт города, наряду с вновь запроектированными зданиями общественного назначения, по-прежнему определялись господствующим над городом Кремлем, Красной площадью и Китай-городом с окружавшими их монастырями, церквами и лучшими гражданскими постройками. Умелое использование рельефа и водных бассейнов и целая система зеленых насаждений вокруг Кремля и Китай-города, вдоль набережных и магистралей способствовали широкому введению природы в архитектурный пейзаж Москвы.

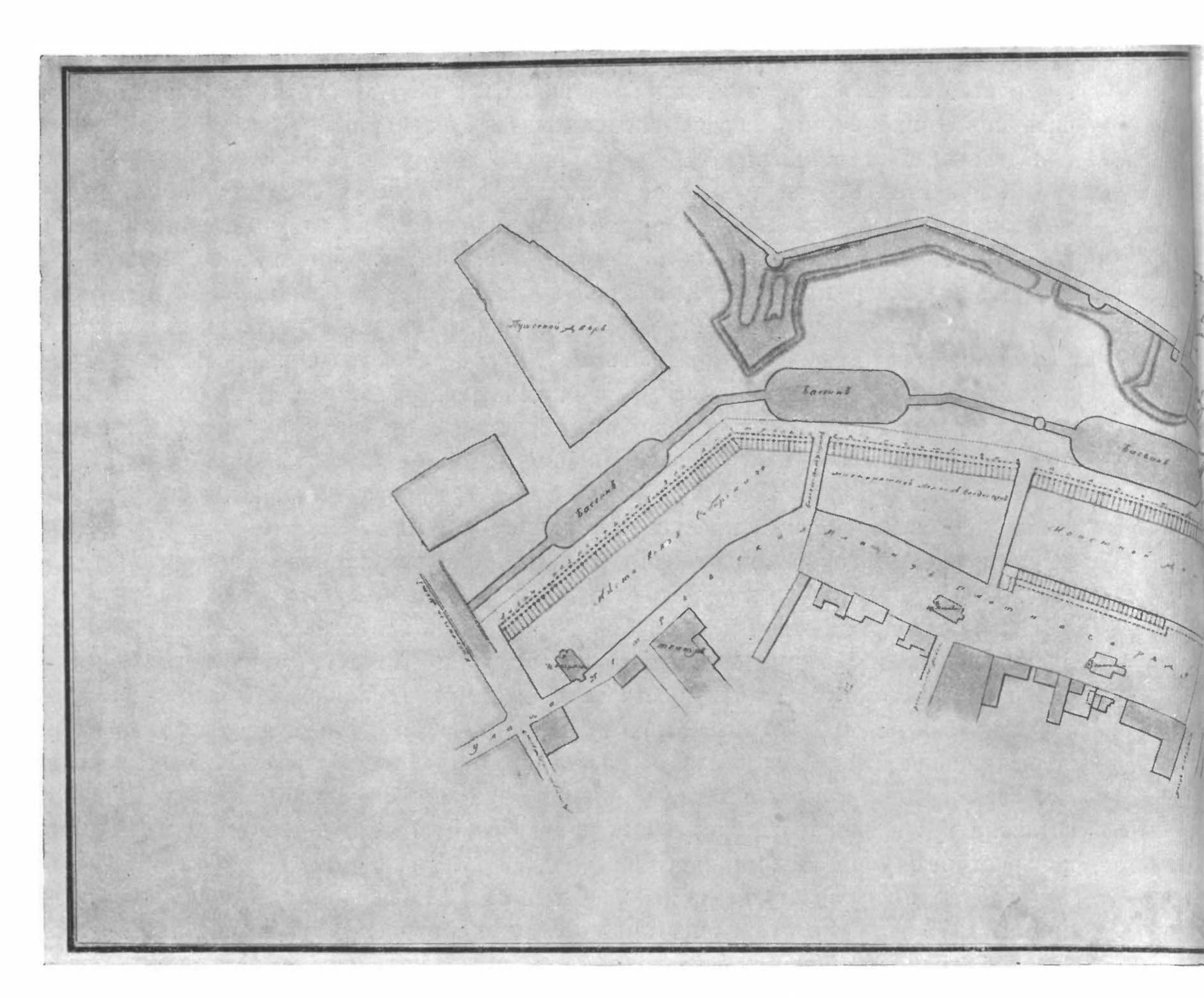
Значение проекта 1775 года заключалось в творческом сочетании традиционных особенностей исторически сложившегося облика Москвы с требованиями передовой для того времени теории и практики «регулярного» градостроительства. Такое сочетание имело целью превратить Москву в современный город с парадными, по возможности прямыми и широкими магистралями, геометрически правильно спланированными площадями, застроенными по красной линии ансамблями административных и общественных зданий. Однако в стремлении распространить все виды благоустройства и регулирования лишь на центр города и подводящие к нему магистрали сказалась ограниченность проекта, характерная для всех градостроительных мероприятий феодальной эпохи. Проектировщики оставили без всякого внимания внутриквартальную жилую застройку, углубив контраст между парадными частями города и окружающими их кварталами.

Работы по осуществлению плана были начаты вскоре после его утверждения. В 1779 году была организована «Комиссия строения производимых в Московской столице водяных работ» во главе с инженер-генералом Бауэром, автором проекта первого московского водопровода, известного под названием Мытищинского[2]. Проект этот особенно интересен тем, что он одновременно решал две важнейшие для дальнейшего развития города задачи: 1) отыскание действенных средств для удовлетворения потребностей населения в чистой воде; 2) превращение реки Неглинной в канал с облицованными камнем берегами (как это и было предусмотрено планом 1775 года). Взаимосвязь этих двух различных объектов строительства обусловливалась намерением Бауэра использовать излишек воды в водопроводе для наполнения обмелевшего русла Неглинной[3].

[1] В начале XIX века вокруг Земляного города начались работы по созданию Садового кольца.

[2] МОГИА, ф. 16, д. 102, л. 3.

[3] Система построения канала Неглинной усмотрена нами из докладной записки Бауэра (см.: МОГИА, ф. 47, д. 4187, л. 1—20), в отличие от трактовки П. Сытина, использовавшего другой документ (см.: П. Сытин. История планировки и застройки Москвы, т. 2, М., 1954, стр. 111—112).

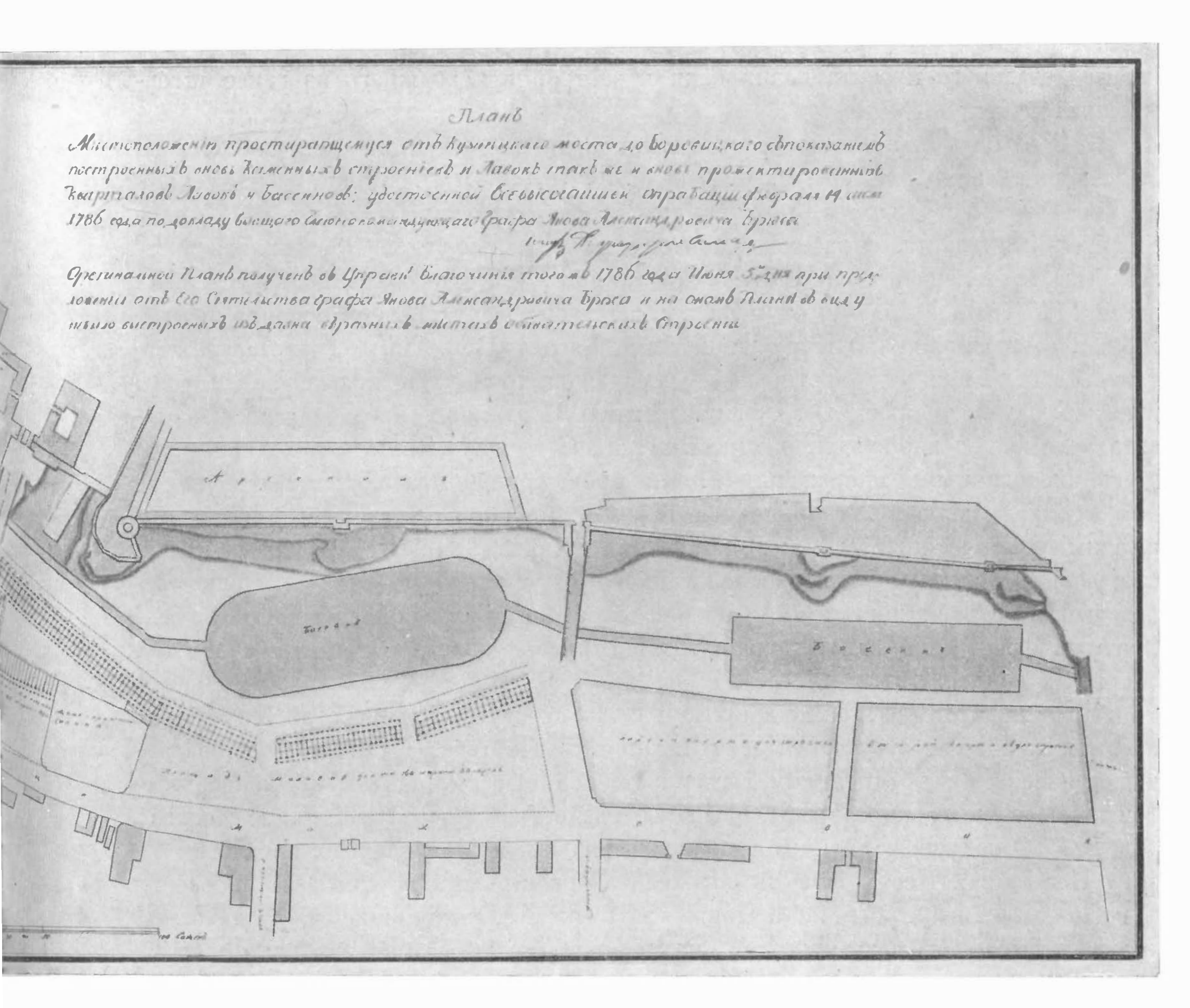


Ф. Соколов. Проект планировки центра

Гос. Публичная библиотека

Большое градостроительное значение имели в проекте Бауэра его предложения относительно благоустройства прилегающих территорий, озеленения, строительства набережных, мостов, бассейнов с фонтанами и каскадами, установки по всей трассе канала монументов, обелисков, водоразборных павильонов и колонок. Начатое в том же 1779 году сооружение водопровода и Неглинного канала затянулось на долгие годы[1].

[1] После смерти Бауэра (1783) работами руководил И. Герард 1-й. К 1804 году трубы водопровода были проложены на расстоянии 22 верст, от села Большие Мытищи до Кузнецкого моста (МОГИА, ф. 16, д. 2517, л. 1). Генеральный план водопровода *стр.* 252—253) подписан И. И. Герардом 1-м и А. И. Герардом 2-м (см. МОГИА, ф. 47, д. 5а, л. 1). Часть воды Мытищинского водопровода была отведена у Трубной площади для



Москвы. 1786 год. Копия 1790 года.

им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Осуществление мероприятий по реконструкции центра Москвы приняло затяжной характер. Вместе с тем, изменения, которые происходили в структуре центра города в связи с возведением крупных зданий, требовали разработки

пополнения первого открытого канала реки Неглинной и примыкающего к нему крытого водоразборного бассейна, устроенного в круглом увенчанном куполом павильоне. Вода попадала в реку через выпуск, сделанный в подпорной стене — в начале нынешнего Цветного бульвара (там же, л. 34, 36). Под своды этой же подпорной стенки была отведена и труба с заключенной в нее частью Неглинной у Самотечного пруда. Перед прудом была возведена плотина с водопадом. Водоразборный бассейн служил одновременно источником пополнения второго открытого канала. Два открытых водоразборных бассейна с фонтанами были сооружены также и возле Кузнецкого моста (см. там же, л. 6, 9).

нового детального проекта планировки и застройки, исходящего из ранее утвержденных проектов.

К 1786 году относится проект планировки и застройки центра Москвы, выполненный архитектором Ф. К. Соколовым (*стр. 256—257*)[1]. Вариант предложенной им композиции сводился к укрупнению запроектированных планом 1775 года строительных кварталов за счет уничтожения ряда площадей[2]. Разбивка кварталов была проведена в соответствии с линиями фасадов зданий, построенных после 1775 года. Между ними прокладывались новые улицы, служившие продолжением стекавшихся к центру радиальных магистралей. Новые кварталы отводились в основном под частновладельческую застройку, и только со стороны вновь образуемого проезда, вдоль набережной Неглинной, предполагалось поставить «единой фасадой» здания торговых рядов, в одну линию с находившимися здесь аналогичными сооружениями. Их протяженные фасады, скрывавшие за собой сохранявшуюся в глубине кварталов беспорядочную застройку, были украшены ритмически повторяющимся мотивом аркад. Проект 1786 года предусматривал реконструкцию неорганизованного русла реки Неглинной, которое превращалось в стройную систему правильно очерченных бассейнов разной величины (четырех овальных и одного прямоугольного), объединенных прямыми отрезками открытых каналов[3].

Но и на этот раз попытка приступить к строительным работам не увенчалась успехом из-за отсутствия ассигнований. Более того, в 1788 году в связи с экономическими затруднениями, вызванными войной с Турцией, были законсервированы на неопределенное время почти все градостроительные работы по Москве[4].

В 1790 году пожар уничтожил несколько владений, расположенных на берегу Неглинной. Необходимость определить красные линии для восстановления погибших в огне строений, а также затруднения, возникшие из-за того, что существовало несколько проектов планировки одной и той же части города, привели к появлению нового проекта, разрабатывавшегося под руководством

[1] Оригинал не сохранился, но мы имеем возможность судить о нем по копии 1790 года (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Собрание карт и планов, д. 162). Прямое указание на автора проекта содержится в «Ордере», данном в 1790 году: «...граф Яков Александрович Брюс в рассуждении убавки площадей представил е. и. в. вместе с тем и план берегу Неглинной, сочиненной порутчиком Соколовым» (МОГИА, ф. 16, д. 695, л. 34).

[2] Учитывая многочисленные трудности, возникавшие при попытках осуществить в натуре все запланированные площади, Брюс предложил сохранить лишь те из них, которые уже сложились в древности или которые было легко организовать вновь на пустырях и слабо застроенных местах (см.: П. Шамаев. Указатель законов и постановлений по строительной части. М., 1814, стр. 25—26, 52).

[3] За основу мог быть принят не дошедший до нашего времени проект, разработанный И. Герардом-старшим в 1785 году (МОГИА, ф. 16, д. 74, л. 70).

[4] В том числе и окончание водопровода и кана с бассейнами на реке Неглинной (МОГИА, ф. 16, д. 409, л. 64). Строительство, возобновленное в сентябре 1807 года, было закончено в 1811 году. Постройка последней части водопровода, необходимого для правильного функционирования системы Неглинного канала, так и не была осуществлена. Неглинная вскоре вновь оказалась затянутой илом и загрязненной. Поэтому во время работ по восстановлению Москвы после опустошительного пожара 1812 года она на всем своем протяжении была заключена в трубу.

М. Ф. Казакова (*стр. 260—261*)[1]. Общая схема разбивки кварталов и планировки реки Неглинной, принятая в проекте Казакова, в основном совпадает с планом 1786 года. Она лишь значительно уточнена и дополнена рукой крупного мастера, сумевшего придать ей более законченное планировочное и пространственное выражение. Так, например, Казаков нанес красные линии застройки кварталов с учетом планировочной структуры прибрежной части территории, а также необходимости выпрямить и расширить улицы и сделать возможно более регулярными площади — Охотного ряда, Моисеевской, Моховой и перед Петровским театром (Медокса; 1777)[2]. Кроме того, Казаков отказался от избранной проектом 1786 года строго регламентированной застройки набережных канала торговыми рядами. Большинство кварталов он отводил под жилое строительство и лишь перед большим бассейном, в линию со стоявшими уже здесь рядами, были размещены массивы крупных зданий.

Одновременно с работами по дальнейшему проектированию центра Москвы в 1780-х — начале 1800-х годов, наряду со строительством водопровода и благоустройством Неглинной, проводились и другие мероприятия по осуществлению проекта 1775 года.

Площадь Охотного ряда была запроектирована планом 1775 года против нынешнего Дома Союзов. Проектом 1786 года она была увеличена и включала в себя часть теперешней Манежной площади и середину площади Свердлова. В 1782—1791 годах ее обстроили каменными торговыми рядами. В конце 1780-х годов на углу Б. Дмитровки (ул. Пушкина) был окончен М. Ф. Казаковым «Дом для благородных собраний» (Дом Союзов). В 1791 году площадь Охотного ряда была официально открыта[3].

По проекту 1786 года, кроме площади Охотного ряда, перед Кремлем было предложено сохранить еще две — «Моховую, что против Главной аптеки» (позже Манежную), и маленькую Моисеевскую. Первая из них, показанная на чертеже Соколова в размерах 160×30 саженей, запланирована Казаковым значительно меньшей, но более четкой и компактной по форме (треугольник).

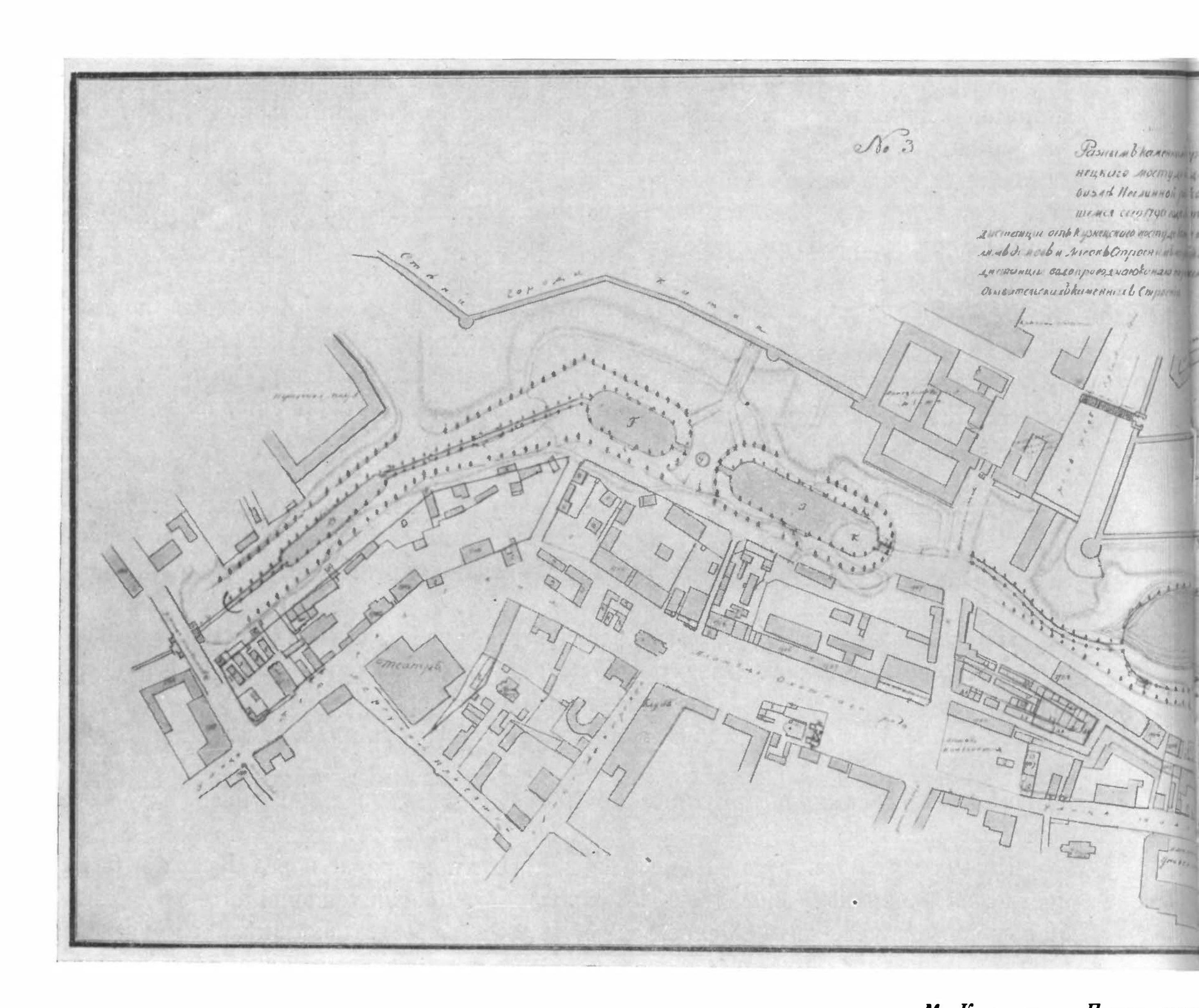
В том же 1786 году на углу Никитской и Моховой улиц (образованной вновь между Моховой площадью и площадью Охотного ряда) было заложено здание Московского университета. Постановкой этого здания в одну линию с построенным им ранее домом Благородного собрания Казаков закрепил красную линию северной границы площадей и улиц этой части города. Перспектива, открывавшаяся вдоль Моховой улицы, замыкалась величественным силуэтом «Пашкова дома», построенного В. И. Баженовым в 1784—1786 годах.

Наконец, в те же 1780-е годы начинает формироваться Театральная площадь. Здесь перед выстроенным в 1777 году зданием Петровского театра имелось

[1] МОГИА, ф. 16, д. 62. Проект, составленный под руководством М. Ф. Казакова, хранится в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Собрание карт и планов, д. 164.

[2] Здание Петровского театра сгорело в 1805 году.

[3] М. Гастев. Материалы для полной и сравнительной статистики Москвы, ч. 1, М., 1841, стр. 87—88.

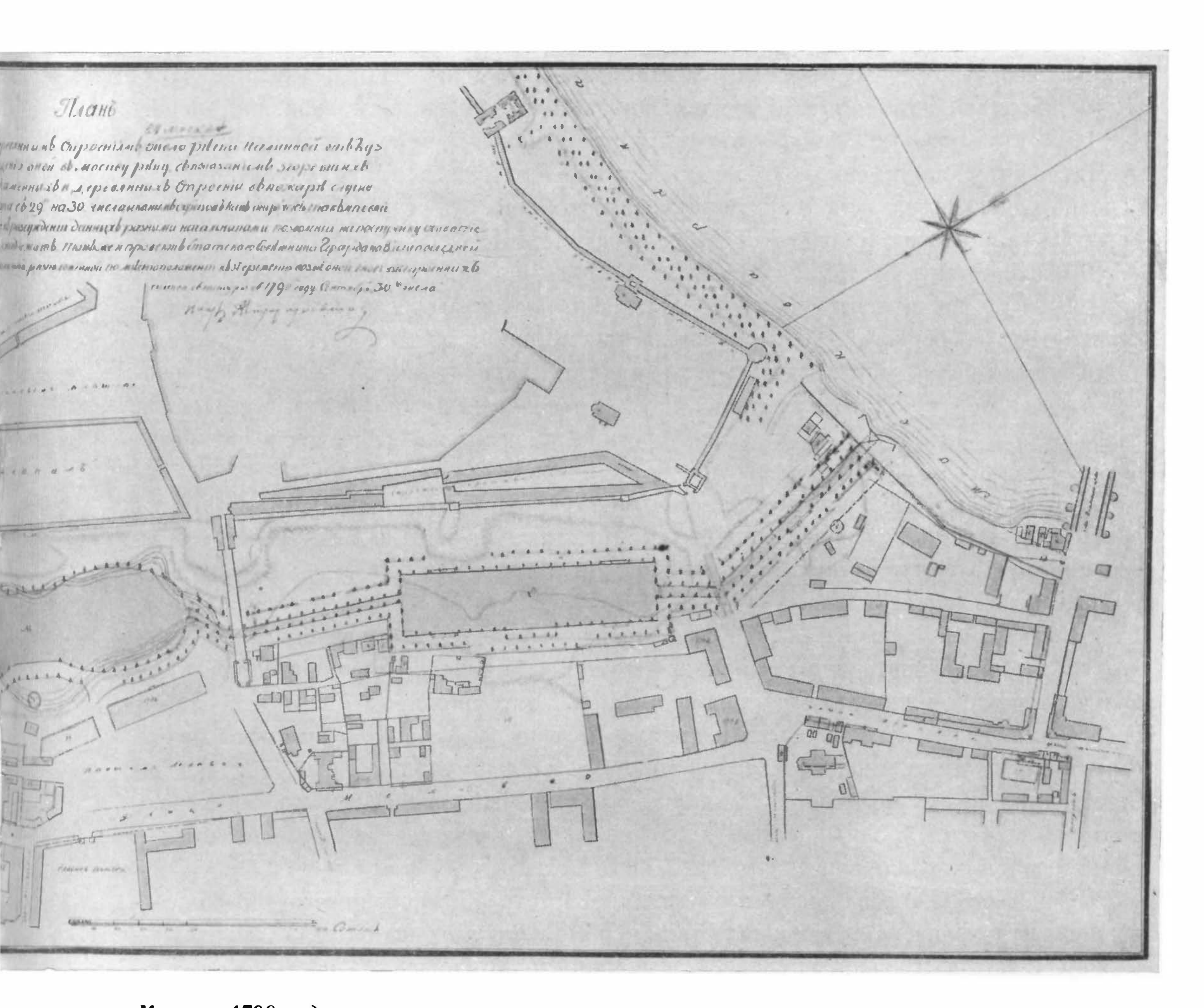


М. Казаков. Проект пла

Гос. публичная библиоте

небольшое свободное пространство. На чертеже Казакова границы этой, пока еще очень незначительной по размерам площади вклиниваются в строительный квартал отрезками сходящихся под тупым углом прямых красных линий; со стороны Петровки они обозначены оградой, которая в своем направлении следует изгибу улицы.

Таким образом, уже в последней четверти XVIII века начали складываться те новые элементы центра Москвы, которые были предусмотрены проектом 1775 года. Несмотря на то, что окончательное формирование ансамблей Театральной и Манежной площадей относится к значительно более позднему времени, архитек-



ровки центра Москвы. 1790 год.

им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

турный облик этой части Москвы приобретал яркую общественную окраску, свойственную центрам городов рассматриваемого периода.

Между 1782 и 1806 годами зародились современные Театральный проезд, Лубянская (ныне Дзержинского), Новая и Старая площади, составившие цепь площадей у Китайгородской стены[1].

По плану 1775 года была запроектирована система каналов на Москве-реке. Главный из них начинался от нынешнего Краснохолмского моста и через

[1] П. Сытин. Указ. соч., т. 2, стр. 305—306.

Балчуг шел вверх до Крымского моста; дополнительные каналы (в виде рукавов) соединяли его с руслом реки. Однако Герард 2-й, возглавлявший между 1783 и 1786 годами и это строительство, значительно упростил задачу: существующий в наши дни водоотводный канал был проведен параллельно Москве-реке по ее старице, а для наполнения его водой реку у старого Каменного моста перегородили плотиной, известной под названием Первой Бабьегородской.

В полном соответствии с проектом 1775 года была осуществлена организация проездов вдоль набережных Москвы-реки, а также регулирование и благоустройство ее берегов[1]. По свидетельству историографа Москвы М. Гастева, улицы вдоль набережной Москвы-реки прокладывались инженер-майором Герардом под надзором М. Ф. Казакова[2]. Есть все основания приписать Казакову и разработку проекта Москворецкой набережной, сохранившегося в несколько более позднем чертеже (*стр. 263*)[3].

Наконец, в 1796 году состоялось открытие Тверского бульвара, первого на вновь создаваемой кольцевой магистрали Москвы[4]. Работы по планировке и озеленению на других участках Бульварного кольца проводились в течение всего первого десятилетия XIX века.

В последней четверти XVIII века совершенствовались и развивались наиболее характерные черты московской архитектуры. По сравнению с петербургскими архитекторами московские зодчие отличались стремлением к более свободному построению городского плана, сохранявшего свою древнюю радиально-кольцевую структуру, а также многообразием приемов композиционного построения отдельных зданий и их ансамблей. Застройка большинства московских улиц получила поэтому свободный, живописный характер, тесно связанный со старой застройкой города и хорошо сочетавшийся с его мягким, холмистым рельефом.

К началу XIX века в Москве уже было выстроено немало зданий общественного и дворцового назначения, таких, как Воспитательный дом, Кригскомиссариат, Сенат в Кремле, Университет на Манежной площади, Голицынская больница и много других. Город приобрел новый пространственный облик. Согласно укоренившейся в XVIII веке традиции, такие здания получили значение «архитектурных узлов», в подчинении которым слагались основные ансамбли улиц и площадей. Их крупные и представительные объемы придавали Москве масштабы, свойственные большим городам того времени.

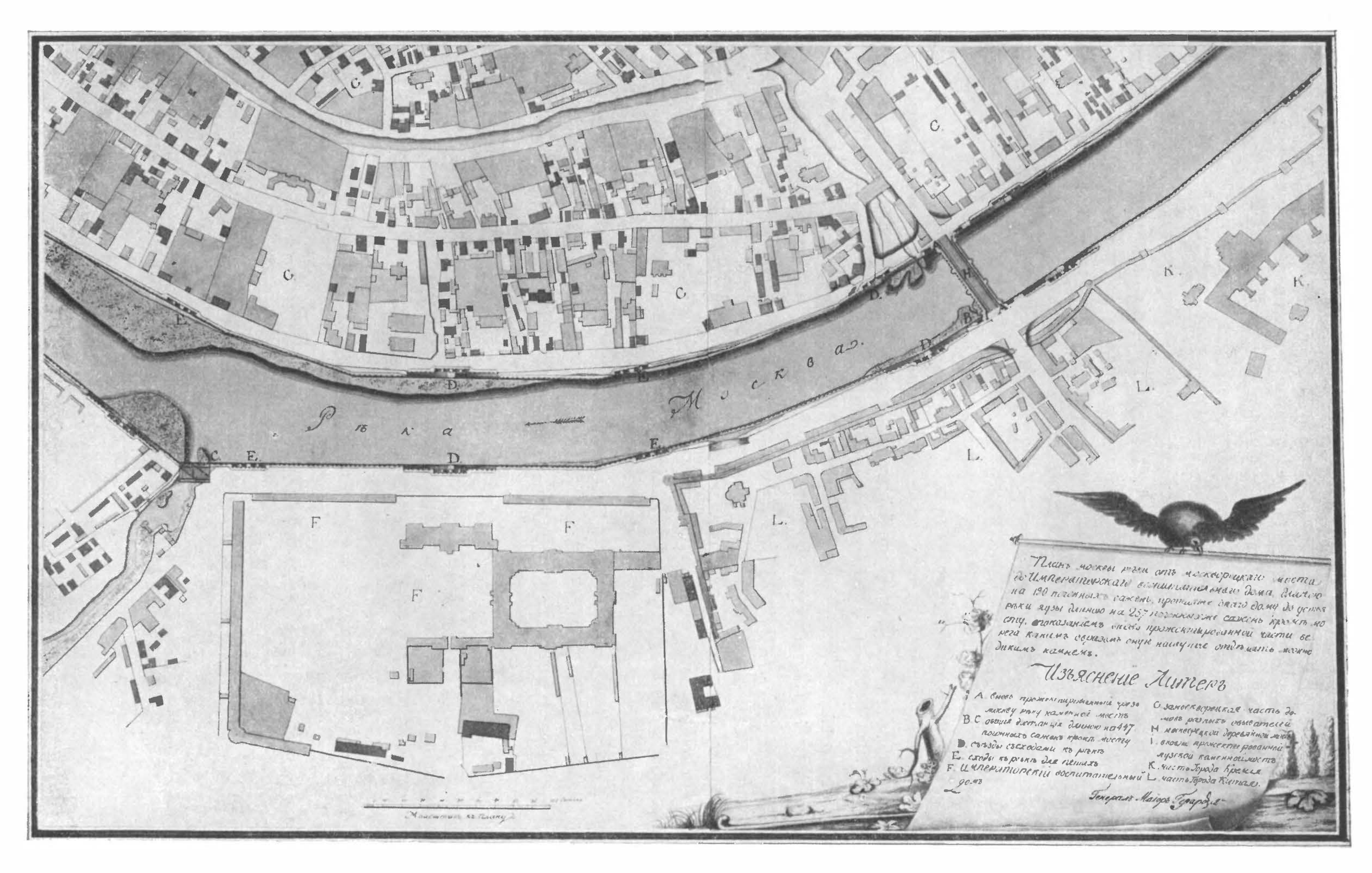
Не меньшее значение имело для Москвы и частное строительство, заметно возросшее в те же десятилетия. В соответствии с утвержденной в 1775 году

[1] Окончание всех работ по строительству каменных москворецких набережных на участке от Большого Каменного моста до устья Яузы, начатых в конце XVIII века, относится к началу следующего столетия (см.: П. Сытин. Указ. соч., стр. 348, 402 и др.).

[2] М. Гастев. Указ. соч., стр. 137.

[3] ЦГИАЛ, ф. 1293, оп. 168, д. 9. Предположение об авторстве Казакова основывается на письме главнокомандующего Прозоровского, адресованном в июне 1791 года гражданскому губернатору Москвы Лопухину. В нем упоминается, в связи с приближающимся началом работ по строительству москворецких набережных, проект пристани, «сочиненный через архитектора Казакова» (МОГИА, ф. 16, д. 797, л. 7,8).

[4] П. Сытин. Указ. соч., стр. 310.



М. Казаков (?). Проект планировки Москворецкой набережной. Около 1795 года.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

программой преобразования центра Москвы, в центре города, а также в прилегающих кварталах Белого города и Замоскворечья сосредоточились владения представителей наиболее имущих слоев населения. В особенности это наблюдалось на тяготевших к центру основных радиальных магистралях. На рубеже XVIII и XIX столетий в Москве существовали уже целые улицы, реконструированные на всем своем протяжении и застроенные почти сплошь каменными домами. В первую очередь к ним следует отнести Тверскую улицу, почти до тла выгоревшую во время пожара 1773 года, восстановленную по проектам М. Ф. Казакова и превращенную им в главную, парадную магистраль Москвы[1]. Но и на многих других крупных улицах Москвы — Мясницкой, Рождественке, Неглинной, Петровке, Дмитровке, Никитской, Воздвиженке — в самом начале XIX века уже стояло много новых домов, выстроенных по проектам известных московских архитекторов. Они решительным образом изменили характер застройки города, сложившийся в предшествовавший период. Обращенные к улице здания, поставленные с отступом от красной линии и выходившие на нее парадными дворами или вынесенные на нее своими главными фасадами, придали улицам Белого города новый облик.

В это время в Москве нашли применение различные принципы пространственной организации улиц, применявшиеся в зависимости от градостроительной характеристики ее различных частей. Так, например, в Китай-городе, бывшем в то время торговой частью города, получил развитие новый тип купеческого жилого дома, где в цокольном этаже помещались лавки, а над ним жилые помещения[2]. В отличие от Белого города, в котором относительно редкие опорные строения способствовали свободной расстановке зданий на участке, в Китай-городе плотность старой застройки диктовала применение периметрального расположения зданий с замкнутым двором в центре. Со своей стороны специфика торговой деятельности владельцев подсказывала постановку дома с лавками по красной линии улицы. В силу этого в Китай-городе раньше, чем в остальных частях Москвы, сложился ярко выраженный фронтальный тип застройки улицы сплошным рядом зданий, с обеих сторон вынесенных фасадами на красную линию.

В Белом городе, в соответствии с особенностями общественной жизни, а также быта русского дворянина того времени, господствующим оставался усадебный тип планировки, при котором на владельческом участке размещался целый ряд построек жилого и хозяйственного назначения.

Ансамбль парадной улицы обычно складывался из застройки смешанного типа — сплошной и со свободно стоящими, разнообразными по композиции зданиями. В последнем случае было обязательно соблюдение красной линии и узаконенных разрывов между отдельными сооружениями. В основе силуэта такой улицы лежала плавно изгибающаяся линия, согласованная с рельефом местности.

Наряду с большими жилыми комплексами усадебного типа центральные улицы Москвы застраивались и более скромными домами небогатых владельцев.

[1] Е. Белецкая. Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбомы партикулярных строений. М., 1956.
[2] Там же, стр. 33—35.

Поскольку процесс вытеснения беднейших слоев населения из центра города на его окраины не был еще закончен, рядом с домами дворцового типа и небольшими особняками дворян и купцов среднего достатка стояли и маленькие домики трудового люда. Именно в эту рядовую застройку Белого города, начиная с 70-х годов XVIII столетия, все больше проникали элементы регулирования, в силу чего к концу века большинство обывательских домов уже стояло на красной линии. Они строились обычно по «образцовым» проектам. Каменные или деревянные, в один, максимум два этажа, дома эти ставились на определенном противопожарными правилами расстоянии от соседних построек и объединялись с ними оградами, поставленными по линии улицы. Хорошо найденные пропорции, строго симметричная композиция фасадов и архитектурная обработка таких домов, повторявшая в упрощенном виде архитектурные формы ведущих зданий, способствовали образованию целостного ансамбля в застройке улицы.

Большую роль в облике парадной московской улицы играла густая листва садов, перемежавшаяся с изумрудной зеленью партеров и ковровым узором цветочных клумб, среди которых местами сверкали струи фонтанов. От улицы их отделяли лишь ограды с ажурными кованными железными или литыми чугунными решетками и монументальными, украшенными скульптурой воротами.

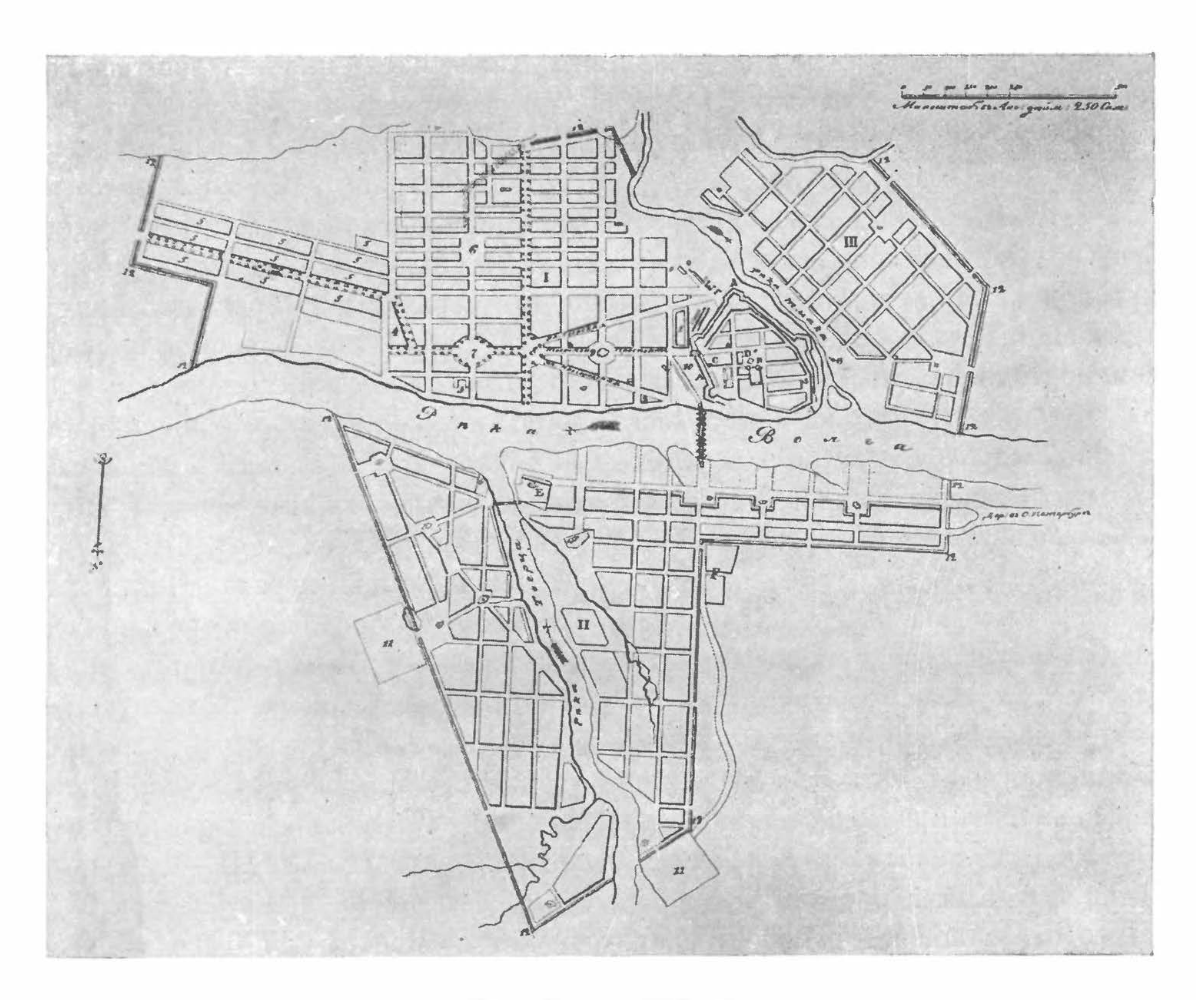
Таким образом, есть все основания утверждать, что работы по упорядочению планировочной и пространственной структуры Москвы, запроектированные планом 1775 года, увенчались в течение последней четверти XVIII — начале XIX веков значительными успехами.

Ярко отразившаяся в проекте переустройства Москвы 1775 года преемственность по отношению к исторически сложившейся системе города обусловила его жизнеспособность в продолжение длительного отрезка времени. Хотя проект и не был полностью осуществлен в натуре, было бы неправильным отрицать то большое дисциплинирующее и организующее значение, которое он имел для всей творческой практики московских архитекторов. Проект 1775 года послужил основой регулярной планировки Москвы, характерной для русского градостроительства эпохи классицизма, и подготовил почву для широких градостроительных работ последующих десятилетий.



«Комиссия для строения С.-Петербурга и Москвы» до 1770-х годов ограничивала свою деятельность в отношении провинциальных городов рассмотрением и исправлением по указанию Сената планов, присылаемых губернаторами. Между тем, пожары продолжали наносить огромный ущерб, а незаконные захваты земли все больше стесняли города. Просьбы депутатов «Комиссии о сочинении проекта Нового Уложения» показывают, как много типов строений, еще не известных русскому городу, настоятельно требовала жизнь[1]. В 1763 году было предписано

[1] С. Соловьев. История России с древнейших времен. Изд. 3-е, т. XXVII. СПб., [б. г.], стр. 397—399, прим.



План Твери. 1777 год.

Полное собрание законов Российской империи.

строить публичные каменные здания и начать составление планов для всех городов; с 1767 года запрещалось занимать выгонные земли[1]. Задача Комиссии осложнялась большим числом подлежавших переустройству городов, а также творческими и техническими затруднениями. Отсутствовала геодезическая съемка. Не было планов, фиксировавших существующее положение. Прямое перенесение петербургских приемов не представлялось возможным, поскольку следовало принять в расчет исторически сложившуюся застройку городов, имевшиеся в них крупнейшие архитектурные ансамбли, различие природных, экономических и других особенностей, а также меньшие финансовые возможности провинции. Первая попытка применить столичный опыт для перестройки провинциального города была сделана П. Р. Никитиным с его помощниками в проекте перепланировки Твери (при участии и по указаниям Комиссии).

В Твери, как и в Петербурге, реки расчленяют город, что украшает, но

[1] ПСЗ, т. XVI, № 11862, 1763 г.; № 11883, 1763 г.; т. XVIII, № 13035, 1767 г.

одновременно и осложняет его пространственную композицию. В отличие от равнинной местности столицы, здесь правый берег — высокий, левый — отлогий, и оба разрезаны в пределах города притоками Волги — Тверцей и Тмакой. Два мыса по традиции были заняты кремлем и монастырем. С Волги за пристанями, лавками и амбарами среди деревянных домов виднелись каменные церкви. Через город проходила дорога из Москвы в Петербург. От архитектора требовалось все это многообразие подчинить принципам регулярной планировки и сделать Тверь «обрасцом» для перестройки других городов.

Проектирование нового архитектурного облика Твери было закончено в 1777 году (*стр. 266*)[1]. Кремлю придавалось значение ведущего ансамбля, к которому были обращены набережные высоких противоположных берегов. Для обогащения панорамы набережных в протяженную застройку «сплошной фасадой», предписываемой Комиссией строения, включались монастыри и церкви. Прямые улицы шли от набережных в глубь застройки. Прямоугольная сетка улиц периферийных районов по контрасту с парадной трехлучевой композицией городского центра, расположенного у кремля, подчеркивала его значение в плане, а застройка трехэтажными каменными домами лучевых улиц выявляла центр в силуэте города. Три тверских луча, в отличие от петербургских, не собирали город к центру: по косым лучам движение направлялось к торговой площади и переезду через Волгу; средний луч (нынешняя Советская ул.) с площадями Торговой, Полуциркульной и Фонтанной образовывал новый центр. Разнообразию впечатлений и легкости ориентировки способствовала возможность одновременного обозрения с Полуциркульной площади, по расходящимся лучам, кремлевского собора, замыкавшего перспективу центральной улицы, Заволжья, где продолжалась дорога на Петербург, и площади у гостиного двора[2].

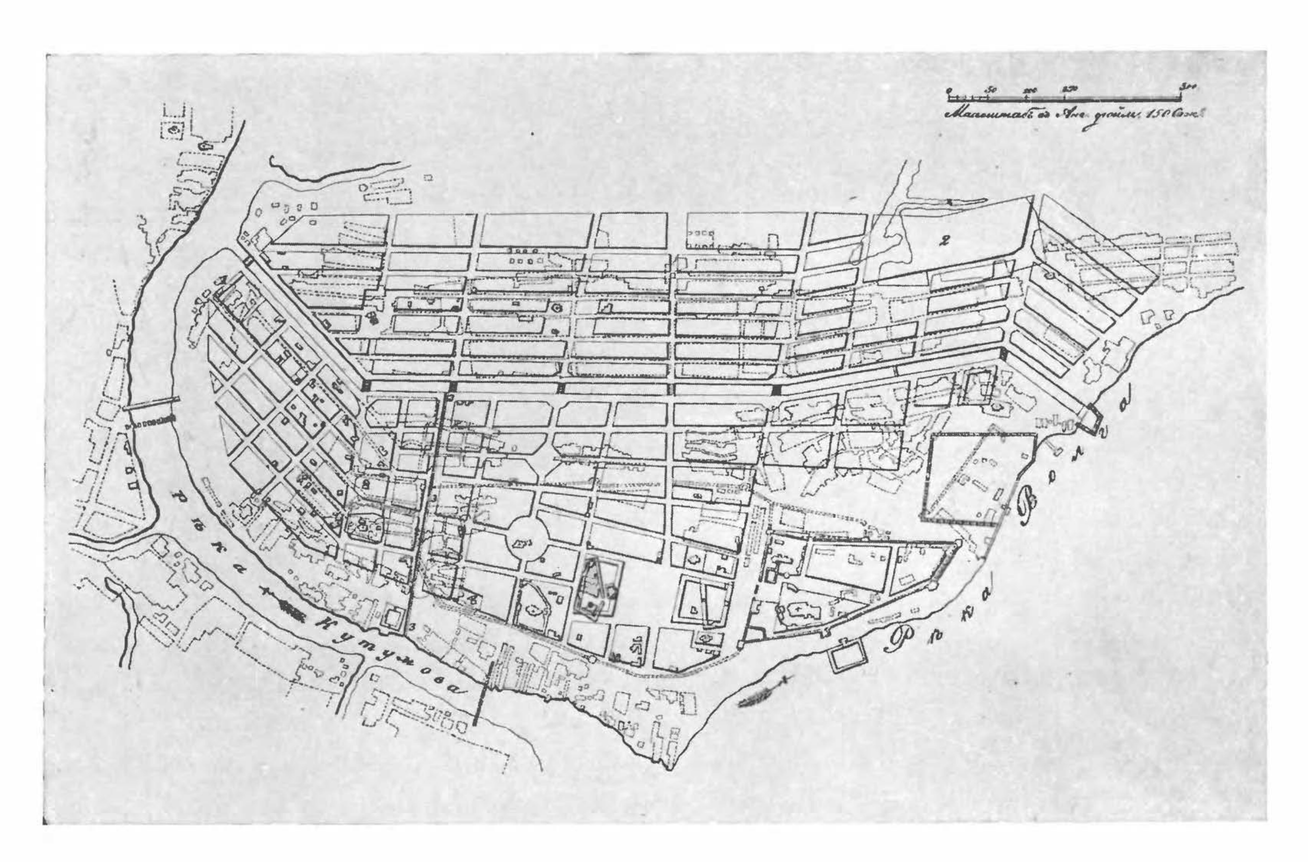
Вдохновляясь петербургскими образцами, архитектор правильно определил масштаб общей композиции плана, а также отдельных его частей, и установил выразительное их соотношение. В рациональных и художественных приемах планировки видна чуткость к природному окружению и существовавшим ансамблям. Разделение города и предместий, четкое ограничение городской территории стали вслед за Тверью обязательны для генеральных планов других городов.

Тверские купцы, однако, отказались строить дома «сплошной фасадой», так как при этом нарушались границы принадлежавших им участков. Поэтому в 1763 году был составлен вариант планировки и застройки центра без трех лучей, с отдельно стоящими домами[3]. Правительству пришлось утвердить новый

[1] Планировка Твери разрабатывалась и утверждалась на протяжении 14 лет по отдельным частям: в 1763 году был утвержден проект выгоревшей части между Волгой и Тмакой в пределах крепостных валов (ЦГАДА, ф. 248, кн. 3747, л. 270—270 об.); в 1768 году — проект этой же части со значительным (втрое) увеличением территории; в 1773 году — выгоревшей части на Тверице и в 1777 году — части за Тмакой (ПЗС. Планы городов. СПб., 1839, л. 338).

[2] В плане 1768 года центральный луч продлен в восточном направлении, на нем показана торговая площадь.

[3] ЦГАДА, ф. 16, д. 971, 1763 г., л. 11—15.



А. Квасов. План Астрахани. 1767 год.

Полное собрание законов Российской империи.

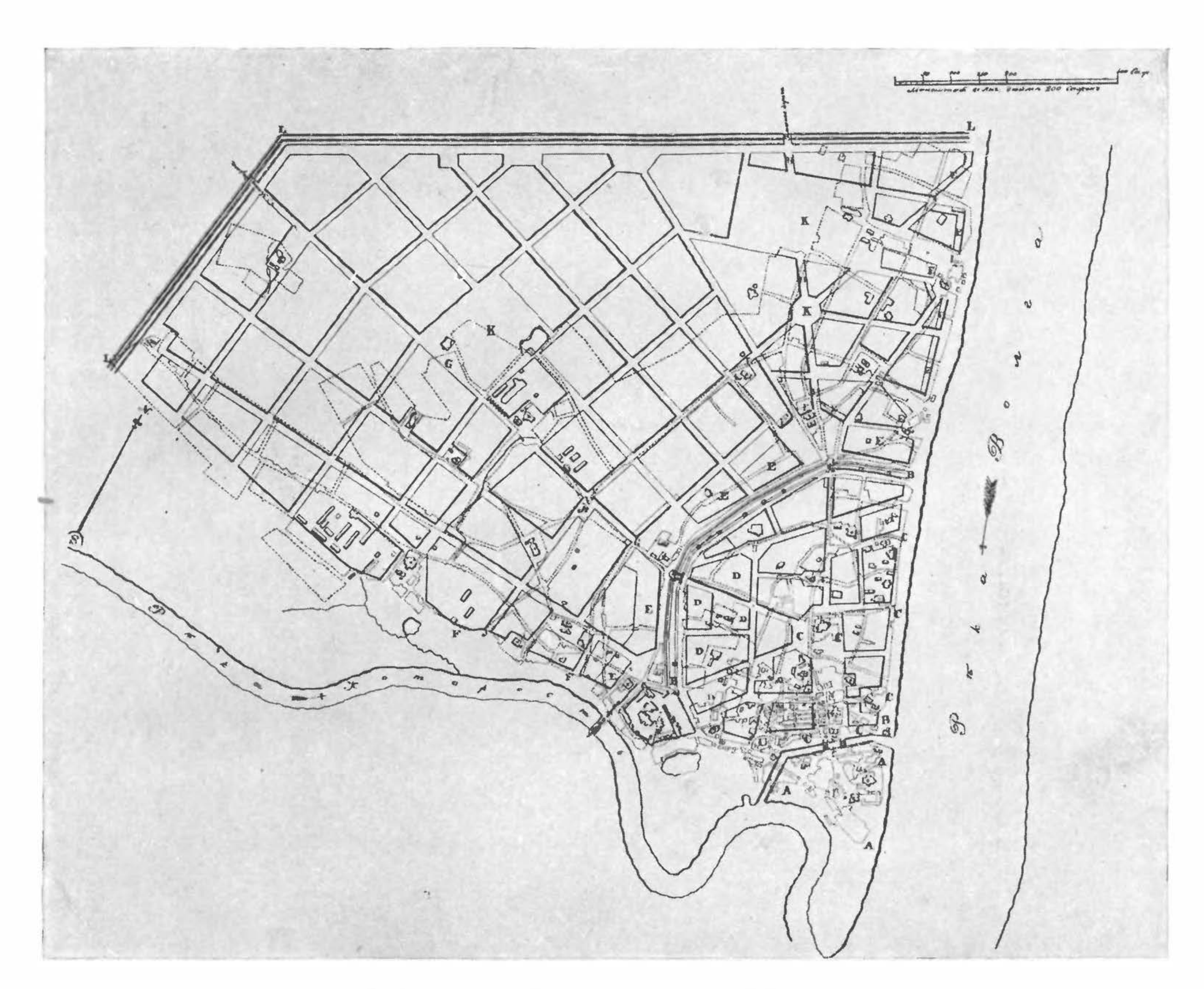
проект застройки, но безликая прямоугольная сетка улиц была отвергнута. Город избавился от однообразных на всю длину квартала домов и сохранил парадное трехлучие. Подобные поправки жизнь вносила во многие проекты.

План Астрахани, разработанный А. В. Квасовым (1767; *стр. 268*), предусматривал прямоугольную, немного вытянутую сетку улиц, огромную площадь у кремля и несколько площадей в других частях города. Осуществление проекта потребовало бы сноса строений, уцелевших от пожара. Он был возвращен Комиссии с замечаниями, переработан и в 1769 году утвержден[1]. Не считаясь с реальными возможностями, Квасов сохранил главную площадь в размерах, превышавших московскую Красную площадь; застроить ее жители Астрахани так и не смогли до самого конца XVIII века.

В ясном плане Ярославля, выполненном А. В. Квасовым в 1769 году (*стр. 269*), лучевой прием сочетался с прямоугольной сеткой улиц и была намечена новая в практике русского градостроительства диагональная связь, но центр города получился неудачным[2]. В Земляном городе, без связи с Волгой, без учета прекрас-

[1] ПСЗ. Планы городов, л. 30.

[2] А. Суслов. Планировка и застройка центра Ярославля по регулярному плану 1778 года.— «Ярославский областной краеведческий музей. Краеведческие записки», вып. 1. Ярославль, 1956 , стр. 154—155.

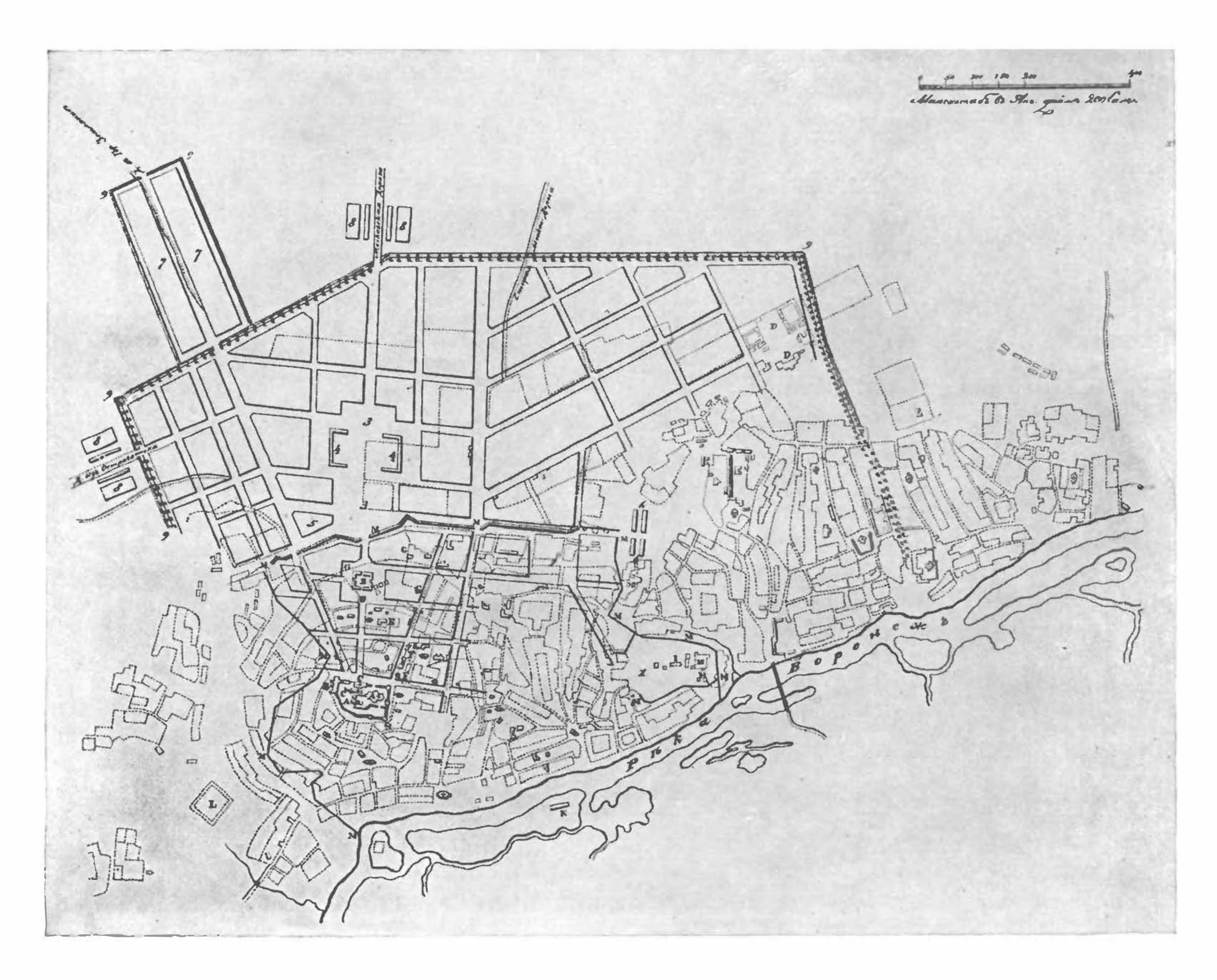


А. Квасов. План Ярославля. 1769 год.

Полное собрание законов Российской империи.

ных церквей XVI — XVII столетий, предполагалось создать мелкие кварталы и среди них большую площадь с гостиным двором. Однако размещение гостиного двора вдали от пристаней было неудачно[1], поэтому и данный план был переработан на месте и в 1778 году утвержден[2]. Новый центр, построенный к концу 1780-х годов, представлял собой систему площадей, расположенных вдоль реки от Успенского собора до Семеновских ворот Земляного города. От Власьевских и Углицких ворот к Ильинской церкви — ведущему зданию центральной части города — были проложены две радиальные улицы. Они закрепили положение административной площади (ныне Советская), имевшей форму трапеции, обращенной основанием к Ильинской церкви. Эта площадь вместе с протяженной плацпарадной, круглой вокруг Успенского собора и небольшими площадями

[1] См. стр. 282, прим. 1.
[2] ПСЗ. Там же, л. 405.



И. Старов. План Воронежа. 1774 год.

Полное собрание законов Российской империи.

у церквей придали центру Ярославля представительность и торжественность. Планировка центра, связанная с главными улицами города, подчиненная Волге и включившая в застройку площадей церкви, восполнила недостатки плана 1769 года.

При составлении проекта Казани также учитывались местные условия, что позволило успешно преодолеть сложный рельеф и учесть существовавшие каменные здания; поэтому строительство по данному плану не вызвало осложнений [1].

Замечательные проекты реконструкции городов создал в Комиссии И. Е. Старов. На основе глубокого изучения особенностей каждого города он разработал реальные планы, отличавшиеся высокими художественными достоинствами. В них с необычайным тактом, большим художественным чутьем и мастерством

[1] Т. Ефименко. К истории городского землеустройства времени Екатерины II.—«Журнал Министерства народного просвещения». Новая серия, 1914, № 12, стр. 284.

подхвачена и развита в новых формах красота столь не схожих между собой русских городов.

Особенно интересен план Воронежа (1774; *стр. 270*)[1]. С холмов, на которых среди густых садов живописно раскинулись дома, открывались далекие заречные леса. В разных местах города возвышались каменные церкви и строения Петровского времени. Торговая жизнь протекала западнее Митрофаньевского монастыря, на большой площади, к которой подходили московская и острогожская дороги. За площадью и буераком простиралась равнина с дубравами и выгонами. В этом направлении Старов решил расширить город[2]. Парадное трехлучие оформляло то, что сложилось в жизни: загородные дороги переходили в прямые, широкие улицы, направленные к пятиглавому собору и многоярусной колокольне. На центральном луче разместились просторные торговые площади. Одна из них была связана с новым административным центром, организованным на холме вблизи реки, где находились караульня, острог и провиантские магазины. Здесь намечалось расположить «казенное строение и губернаторский дом». Площади и улицы нового Воронежа, застроенные по этому проекту в начале XIX столетия, представляли собой гармоничный и целостный архитектурный ансамбль.

Такое же мастерство показал Старов и в плане Пскова (1774)[3]. Упорядочение исторически сложившейся планировки, необходимое для регулярности, спрямление улиц или их отрезков, возможность обозрения монументальных псковских строений с этих улиц и небольших площадей — таковы основные черты этого проекта. К сожалению, в 1778 году был утвержден другой проект, в котором абстрактная регулярность уничтожила замысел Старова[4].

Планы губернских и наместнических городов, во избежание монотонности в их застройке, составлялись с помощью различных планировочных приемов и систем. Проекты уездных городов (до конца 1770-х годов) обычно разрабатывались на основе прямоугольной сетки улиц, заключенной в геометрически правильные контуры. Хотя главные улицы были связаны либо с подъездными дорогами, либо с воротами кремлей (или монастырей) и их пересечения являлись композиционными узлами планов, все же геометризированные очертания не всегда сочетались с прихотливыми излучинами ручьев и оврагов, кривыми берегами рек и озер. Отсутствие зачастую органической связи с местностью позволяет говорить о схематизме и пристрастии к идеальным формам в проектах маленьких уездных городов. Бо́льшие размеры территории вынуждали к обогащению шахматной сетки улиц площадями (Осташков, 1772)[5], которые иногда

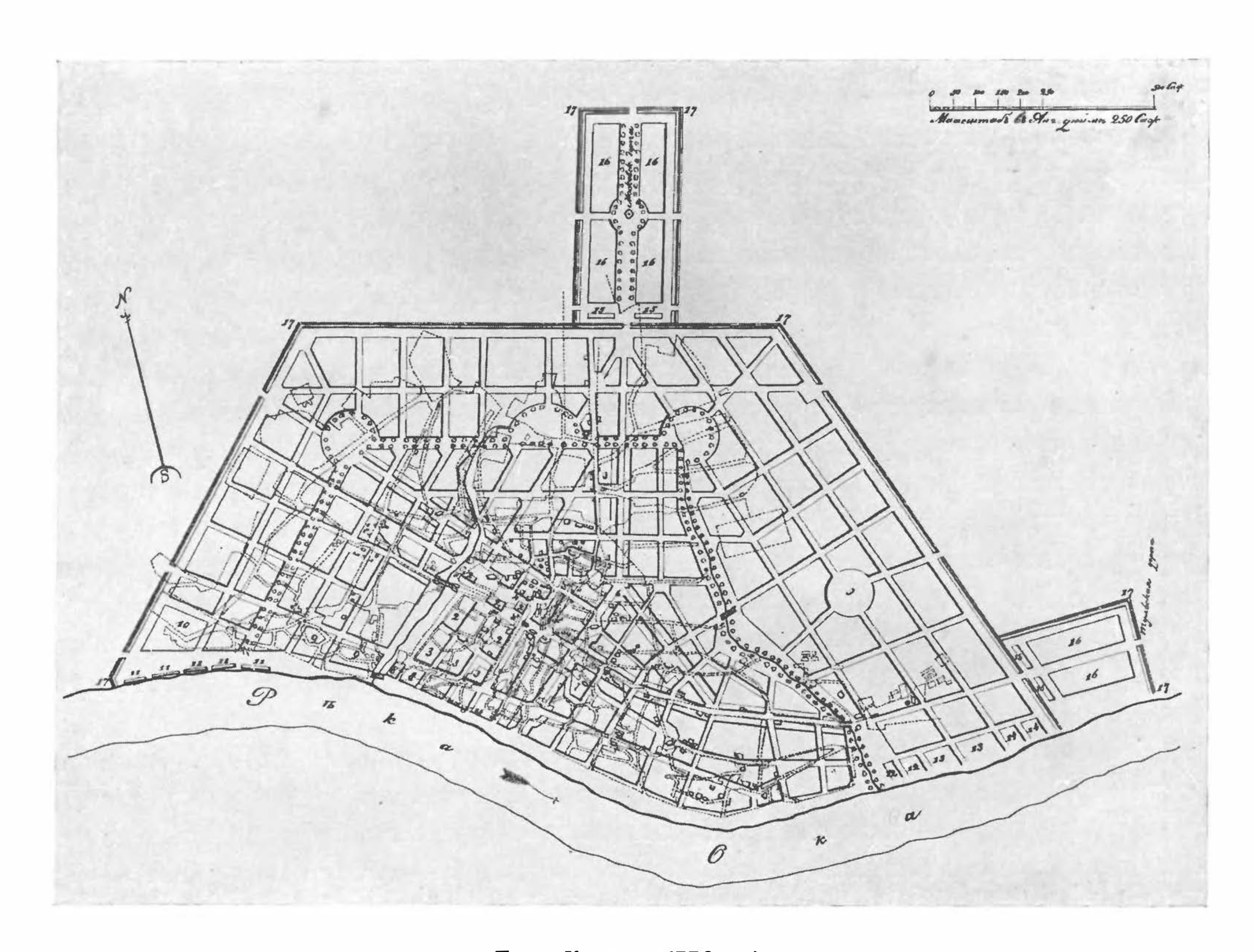
[1] В. Шилков. Работы А. В. Квасова и И. Е. Старова по планировке русских городов.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.— М., 1953, стр. 32—33.

[2] Филиал ЦГВИА в Ленинграде, ф. 3, оп. 5, д. 40.

[3] Там же, оп. 29, д. 228.

[4] ПСЗ. Планы городов, л. 272.

[5] ПСЗ. Там же, л. 348.



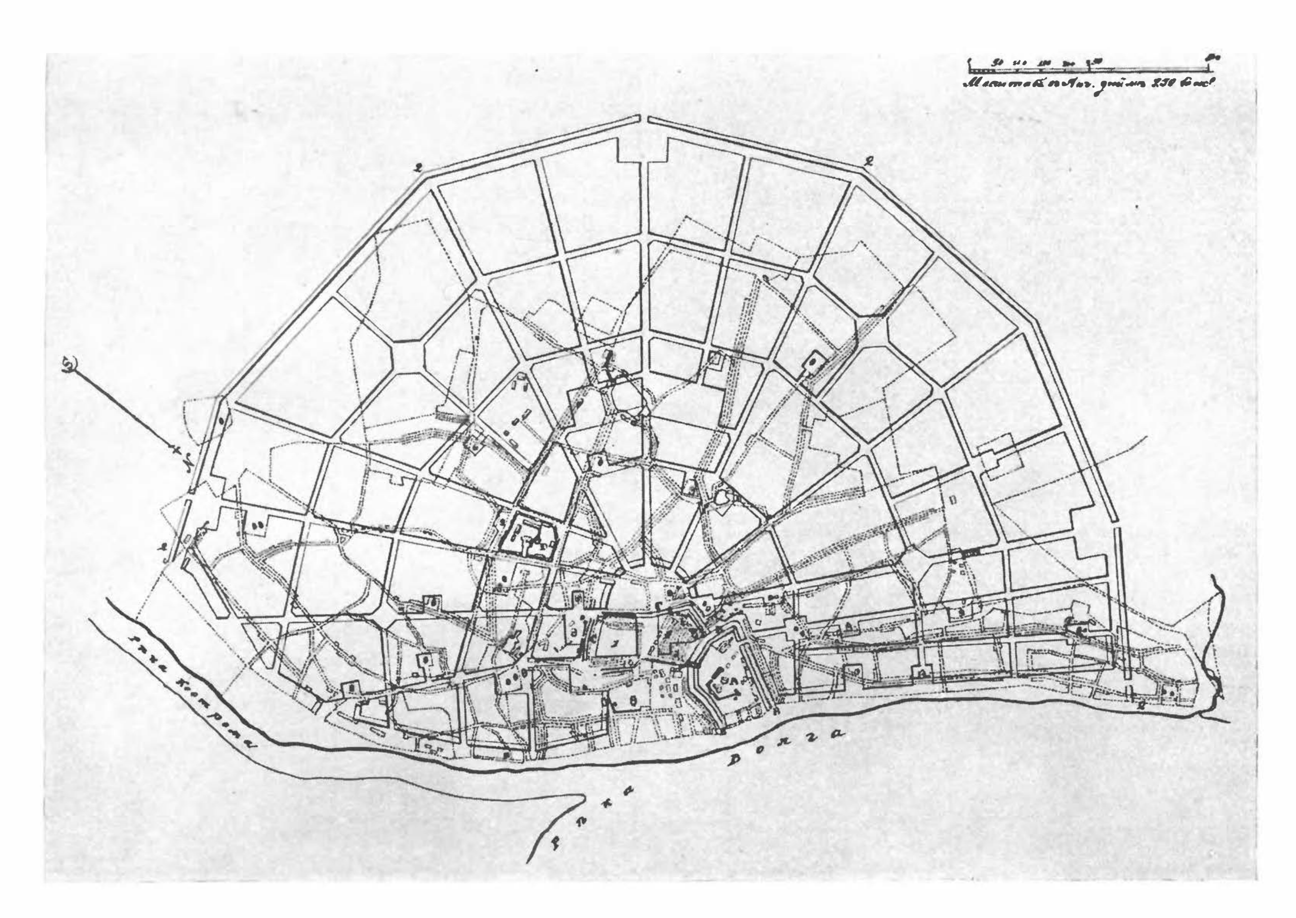
План Калуги. 1778 год.

Полное собрание законов Российской империи.

нечем было обстраивать, меньшие — сводили город к десятку кварталов вокруг церкви и площади (Алексин, 1769)[1]. Границы города всегда были четко очерчены валом и рвом.

В 1776 году закончился первый период деятельности Комиссии. На протяжении 14 лет (с 1763 по 1776 год) работа велась над проектами более чем 30 городов, из которых было утверждено свыше 20. Выбор городов различных губерний определялся распоряжениями Сената и связывался обычно с необходимостью восстановления тех из них, которые пострадали от пожаров. В этот период были установлены принципы перестройки провинциальных городов. Участие в составлении проектов выдающихся архитекторов — А. Квасова, П. Никитина, И. Старова — позволило создать «образцовые» генеральные планы и прилагавшиеся к ним проекты зданий. Достижения этого первого периода были использованы в дальнейшем, но к концу XVIII века они начали утрачиваться.

[1] ПСЗ. Планы городов, л. 357.



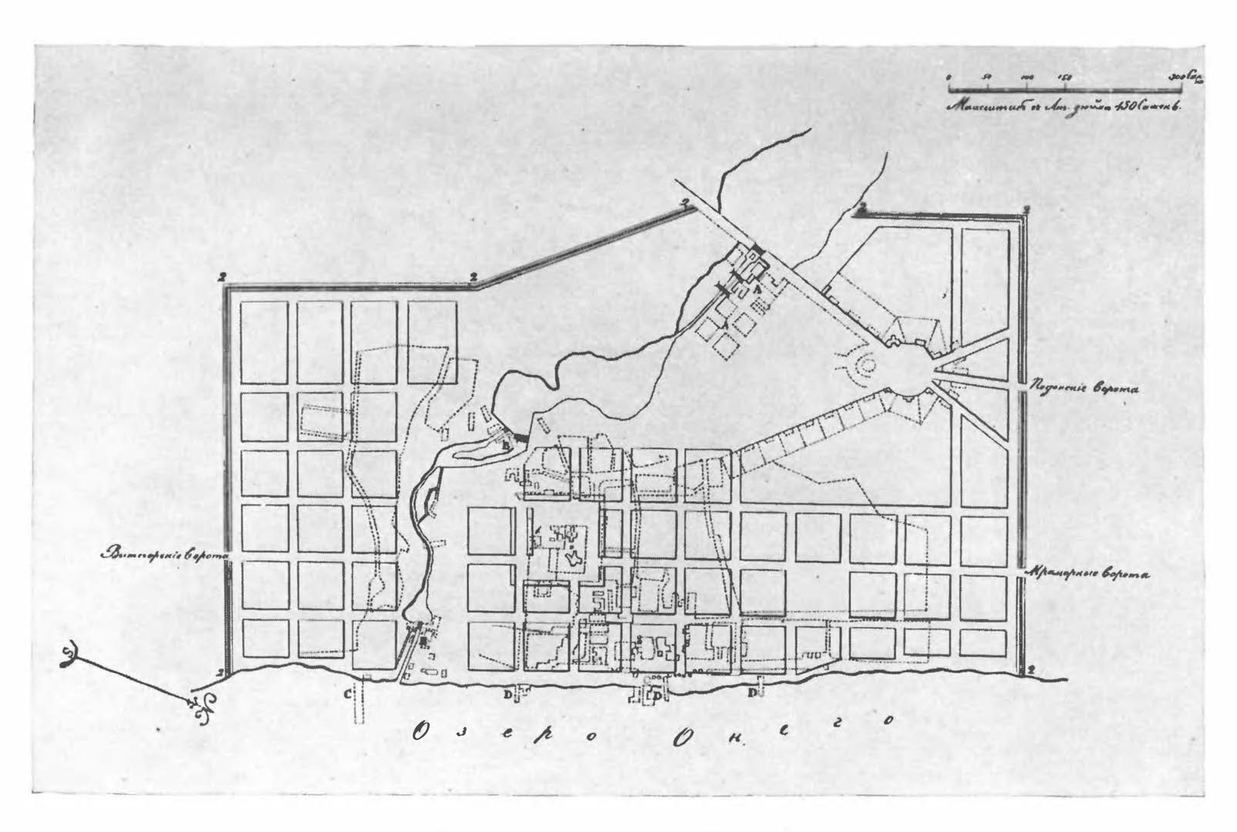
План Костромы. 1781 год.

Полное собрание законов Российской империи.

Деятельность Комиссии значительно расширилась после осуществления областной реформы 1775 года. С 1777 по 1788 год, то есть в течение 12 лет, было утверждено более 280 генеральных планов. Выбор городов уже не зависел ни от стихийных бедствий, ни от энергии губернаторов; последовательно, губерния за губернией, проектировались генеральные планы больших и малых городов и представлялись на утверждение. Резкое увеличение объема работ и уход из Комиссии И. Е. Старова, видимо, послужили причиной того, что в это время уже не было создано таких выдающихся проектов, как в 1763—1776 годах.

Интересны генеральные планы городов, в которых раскрывался их промышленный (Тула, 1779), торговый (Калуга, 1778; Кострома, 1781), представительный (Богородицк, 1778) и даже пограничный (Белицы, 1778) характер[1]. Продолжалась землеустроительная деятельность, теснейшим образом связанная

[1] В «Наказе» Екатерины II Уложенной Комиссии мы впервые встречаем разделение городов на портовые, торговые, крупные и мелкие, промышленные и столичные.



План Петрозаводска. 1785 год.

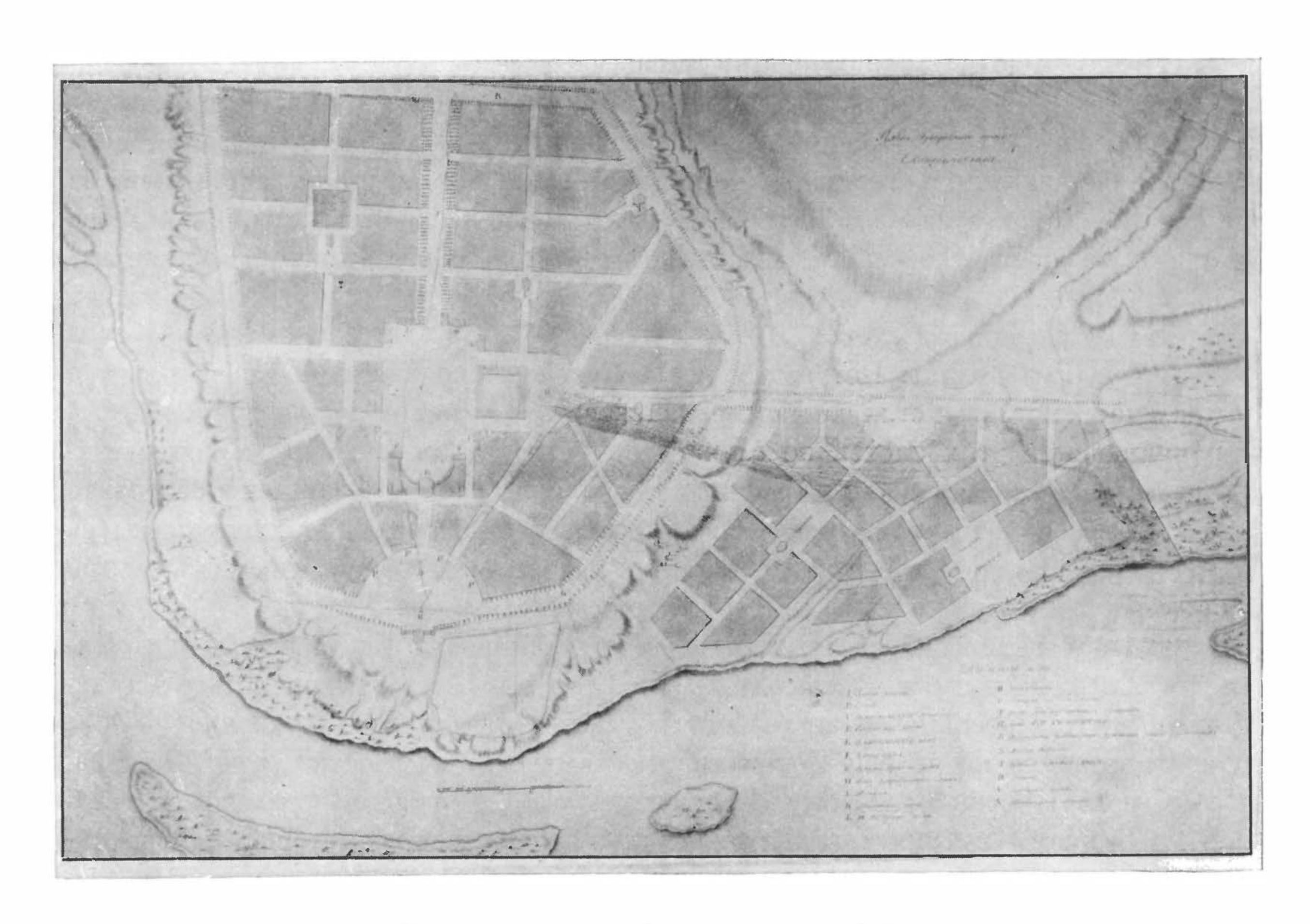
Полное собрание законов Российской империи.

с проектами планировки[1]. Проектировщики на местах и в Комиссии предлагали пути и средства разрешения инженерных и санитарных проблем, связанных со строительством городов, и не их вина, что существовавшая в то время частная собственность на землю не давала возможности провести эти прогрессивные идеи в жизнь[2]. Но органическое сочетание функциональной стороны с высокохудожественным архитектурным решением было достигнуто во многих проектах.

Одним из них является проект Калуги, вероятно выполненный П. Р. Никитиным. Композиционной осью всей планировочной структуры стала старая Московская дорога, подводившая к центру города (*стр. 272*). Соборная площадь (ныне пл. Ленина) сохранила за собой значение главной и получила форму трапеции, повторявшую очертания кремлевских стен. Благодаря соседству торговой площади и моста через овраг, у которого находится центр, значение последнего в плане города возросло. Организующую роль центрального района подчеркивают огибающие его магистрали. От них отходят по направлению к высокому берегу Оки улицы, которые создают большое количество точек зрения на заокские дали. Одна из этих магистралей в местах изломов имеет круглые площади и превращена в бульвар.

[1] Т. Ефименко. Указ. соч., стр. 290—310.

[2] В. Шквариков. Очерк истории планировки и застройки русских городов. М., 1954, стр. 117—119.



И. Старов. План Екатеринослава. 1790 год.

Центральный Гос. военно-исторический архив.

С начала 80-х годов в генеральных планах городов видна особая приверженность к радиально-концентрической и лучевой системам планировки. Планировочная структура Костромы (1781; *стр. 273*)[1] построена на двух пересекающихся осях, одна из которых направлена вдоль Волги, а другая развивает композицию вглубь. Совместно с радиальными магистралями она закрепляет положение городского центра у кремля. Полуциркульная административная площадь (современная Советская пл.) по направлению к реке переходит в торговую и спуском соединяется с пристанями. Сюда же подходит Московская дорога.

В генеральном плане Петрозаводска (1785; *стр. 274*)[2] оригинально используется трехлучевой прием. Дорога из Петербурга у границы города ведет к прямоугольной площади с почтовым домом и «губернским замком». За ней следует короткая прямая улица, застроенная «сплошной фасадой», которая завершается небольшой круглой площадью с домами губернатора, вице-губернатора и

[1] ПСЗ. Планы городов, л. 142.

[2] ПСЗ. Там же, л. 218.

коменданта. Отсюда начинаются три главные лучевые улицы. От круглой площади на 800 метров тянется парк, занимающий пространство между крайними лучами («место для гуляния»). Средний луч, пересекающий парк, подходит к административной площади. Северный луч с односторонней застройкой, состоящей из купеческих домов с лавками, направлен к соборной площади и березовой роще Петра I на берегу Онежского озера. Южный луч, проведенный по плотине пушечного завода, образующей большой пруд на реке Лососинке, выходит к жилым кварталам заводских мастеров.

Генеральные планы Петрозаводска и Костромы показывают, что лучевая и радиальная системы могли хорошо организовать городские территории. Широкое применение этих систем не случайно. Они обладали большими художественными достоинствами и в то же время позволяли немногими средствами воплотить идею «разумно устроенного города», строительство которого регламентировалось дворянским государством. Однако в планах небольших городов они сводились, по существу, к варианту идеальных геометрических схем.

Большой интерес представляют проекты планировки Екатеринослава и Николаева, выполненные в 1790 году И. Е. Старовым[1]. В Екатеринославе — главном городе Новороссийского края — Старов применил парадное трехлучие (*стр. 275*), ориентированное на дворец Потемкина, поставленный на высоком берегу Днепра. На среднем луче он расположил громадный собор, обращенный главным фасадом на большую административную площадь. Восточнее, по второй композиционной оси, размещалась торговая площадь с построенным на ней гостиным двором; отсюда прямая дорога шла в предместье. Этот проект представлял собою радикальную переработку генерального плана 1786 года[2], в грандиозном и нереальном замысле которого воплощалась идея Потемкина о «вторых Афинах». По плану Старова город застраивался в начале XIX столетия.

В противоположность Екатеринославу, Николаев создавался в качестве пограничной военной верфи, и в основу его плана Старов положил прямоугольную систему, выделив на пересечении главных улиц городской центр. Различное назначение городов получило соответствующее идейно-художественное выражение.

Эти планы были из числа последних ярких образцов градостроительного искусства второй половины века. Закрытая в 1796 году Комиссия в поздний период своей деятельности (1789—1796) представила на утверждение несколько планов, из которых уже ни один не может сравниться с работами Старова[3].

Градостроительство второй половины XVIII столетия принесло в провинцию принципы регулярности, охватывавшие как общую структуру городов, так и отдельные их части. Прямые и широкие улицы и различные по назначению и очертаниям площади, которые разрешалось застраивать только по красным

[1] Н. Белехов и А. Петров. Иван Старов. М., 1950, стр. 125—129.

[2] Разработан К. Геруа (см. там же, стр. 115).

[3] ПСЗ. Планы городов, лл. 27, 82, 109.

линиям, постепенно изменяли облик русских городов. Сохранение кремлевских, монастырских комплексов и старых каменных строений, включение их в новые ансамбли, применение в новых формах традиционной радиально-концентрической системы свидетельствовали о творческом развитии национальных градостроительных приемов. Внимание к природному окружению, ценные предложения о выводе за пределы городской черты производственных предприятий и мастерских, боен, кладбищ и т. п. показывают широту и прогрессивность взглядов русских градостроителей того времени. Прилагавшиеся к генеральным планам «образцовые» проекты жилых домов, казенных и торговых сооружений[1] способствовали распространению архитектурных форм и приемов классицизма.

[1] В проектах планировки городов Воронежского и Курского наместничеств (1786) на главных площадях предусматривалось строительство типовых комплексов, состоявших из присутственных мест и гостиного двора (ПСЗ. Там же, лл. 67—81, 172, 370, 376, 378—387).



АРХИТЕКТУРА РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ

Т. М. Сытина

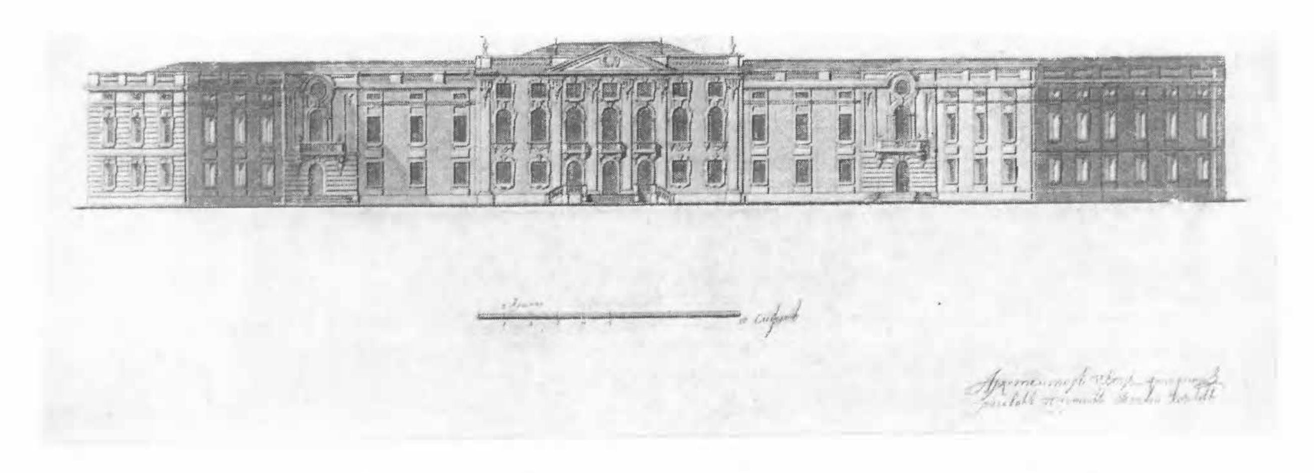
До 80-х годов XVIII века в провинции строили главным образом по своему вкусу и разумению частные владельцы, не заботившиеся об архитектурно-художественном облике города. Только опустошительные, неизбежные в условиях тесной деревянной застройки, пожары заставляли губернаторов думать о проектах восстановления выгоревших районов. Как уже упоминалось выше, эти проекты представлялись в Петербург «Комиссии для строения С.-Петербурга и Москвы», которая исправляла их и после утверждения возвращала для осуществления. В генеральных планах определялись места для постройки каменных и деревянных домов, указывалось, как их строить, прилагались «образцовые проекты» строений. Все это способствовало распространению архитектурных форм и композиционных приемов классицизма.

Однако первое время по новым требованиям строили мало и неохотно из-за недостатка средств, а также в силу нежелания горожан расставаться с привычными представлениями о жилище. В Твери через год после пожара 1763 года немного нашлось «погоревших обывателей, к строению по опробованному плану не так упорных» и соглашавшихся сооружать каменные дома. Поэтому в 1770 году правительство вынуждено было дать разрешение на строительство деревянных домов с каменными фундаментами[1]. Через пять лет после утверждения генерального плана Астрахани там строилось всего лишь пять каменных домов, из которых только один был закончен[2].

Толчком к развертыванию строительства послужила реформа 1775 года («Учреждение о губерниях»), проводившаяся государством в интересах дворянства и начинавших ощущать свою силу купцов и промышленников. Реформа превратила многие города в административные центры, оживила в них эконо-

[1] ЦГАДА, ф. 248, кн. 3747, лл. 316, 376—377, 400; ф. 16, д. 971, л. 171.

[2] С. Гмелин. Путешествие по России для исследования трех царств природы, т. СПб., 1783, стр. 138.



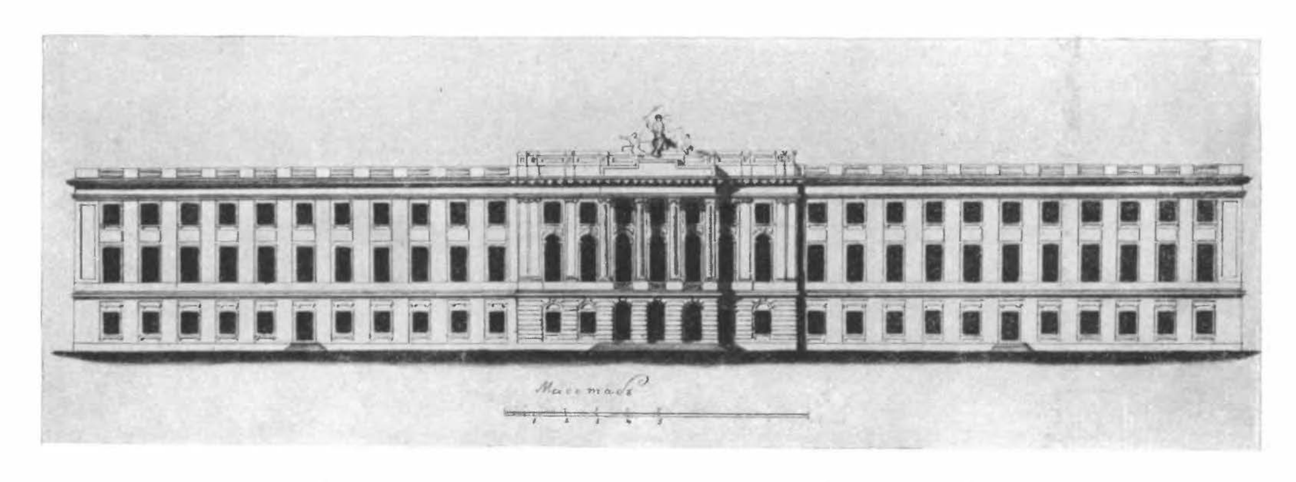
П. Никитин и М. Казаков. Фасад зданий на Фонтанной площади в Твери. 1767 год.
Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

мическую и общественную деятельность. Стали возникать многие типы сооружений, до той поры русскому городу не известные. Правительство строило присутственные места, дома губернаторов, путевые дворцы, почтовые дворы, арсеналы, военные склады, казармы. Дворяне сооружали «дома общественных собраний», «дома благородного дворянства», театры, добивались строительства гимназий, школ, воспитательных домов. Купцы возводили гостиные дворы, торговые ряды, коммерческие конторы[1], открывали банки. Промышленники расширяли старые и строили новые фабрики и заводы, окружали их казармами для рабочих. Условия жизни в этих казармах были такие же тяжелые, как на окраинах городов, где проживали беднейшие слои городского населения. Все эти сооружения, призванные удовлетворять новым потребностям общества, свидетельствовали, вместе с тем, о социальном неравенстве[2].

Многие архитекторы потрудились над созданием типа административного здания для провинциального города. В развитии схемы его плана, наряду с приемами, свойственными жилым домам, можно проследить появление приемов, характерных для дворцов. Группировка помещений вокруг сеней сменяется анфиладами

[1] В усадьбах солепромышленников Нижнего Новгорода жилище совмещалось с торговыми конторами. Эти усадьбы представляли собой местный вариант тверских купеческих домов.

[2] О потребностях городов яркое представление дают материалы Комиссии о Новом Уложении 1767—1768 годов. Депутаты от различных сословий просили «об учреждении в городах публичных мест для увеселения обывателей», «об учреждении по городам для дворянского юношества школ», «об учреждении по городам банков... хлебных казенных магазинов», «о бытии по городам цехам и фабрикам», «о построении церквей божиих», «об учреждении вновь по городам присутственных мест; об учреждении вновь городского суда, как в других государствах заведено», «о бытии в городах полиции в ведомстве магистратов и ратуш», «об учреждении по городам для купеческой коммерции и размножения торгов государственного банка», «об учреждении в городах академий, университетов и школ и обучении в оных разным языкам купеческих и разночинских детей и сирот», «об учреждении на казенном содержании больниц и сиропитательных домов; об умножении по городам аптек, докторов, лекарей и повивальных бабок» и т. д. (С. Соловьев. История России с древнейших времен, т. XXVII. СПб. [б. г.], стр. 397—399, прим.).



Фасад здания Присутственных мест в Ярославле. 1786—1787 годы.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

больших залов с обычно размещавшимися в центре здания вестибюлем и парадной лестницей. К концу века широкое применение получает коридорная система. В расположении административных зданий среди городской застройки, богатстве композиции и архитектуре фасадов проявилось тонкое чувство ансамбля русских зодчих.

Самые ранние из них — это административные здания на Фонтанной площади в Твери, задуманные П. Р. Никитиным (1735—1784) и разработанные в 1767 году молодым М. Ф. Казаковым (*стр. 279*)[1]. Фонтанная площадь, одна из центральных в городе, расположена на пересечении главных улиц. По проекту предполагалось соорудить на ней четыре одинаковых здания с изломами по ее восьмиугольным очертаниям. Центры зданий в виде компактных объемов, немного превышающих боковые части, подчеркнуты портиками с небольшими фронтонами и довольно сложными оконными наличниками. Зодчий рассчитывал на восприятие этих сооружений с близкого расстояния и, применив сдержанные пластические архитектурные формы, добился удивительного единства частей, варьируя рисунки наличников, филенок и других деталей.

Архитектура зданий Присутственных мест в Ярославле (ныне здесь помещается Горисполком; Советская пл.; *стр. 280*) обусловлена их положением на трапециевидной административной площади. В центре последней была сохранена значительная по размерам и своеобразная по формам Ильинская церковь XVII столетия, замыкающая перспективу улиц. В генеральном плане предопределялось подчиненное положение периметральной застройки площади по отношению к церкви. Вместе с тем административная площадь была главной частью центра Ярославля. Поэтому в качестве важного элемента композиции, от выявления которого зависела

[1] ЦГИАЛ. Депо карт и планов. Тверь и Тверская губ., оп. 1, д. 19. Казаков разработал фасады зданий, из которых два построены в 1771—1776 годах и два в конце 80-х годов, по проектам, видимо переработанным Ф. Шпенгелем, бывшим тогда губернским архитектором (см.: А. Власюк, А. Каплун, А. Кипарисова. Казаков. М., 1957, стр. 25).

выразительность и художественная законченность городского центра, были приняты административные корпуса.

В 1786—1787 годах на боковых сторонах площади были сооружены протяженные трехэтажные корпуса присутственных мест, между которыми, по малому основанию трапеции, был воздвигнут дворец наместника[1]. Присутственные места отличались простой и ясной архитектурой, очень строгой и более крупной по масштабу, чем включенная в ансамбль живописная церковь. Их формы были близки к формам одновременно построенных казенных и частных сооружений на эспланаде, тянувшейся вдоль Волги, от административной площади к собору. Цокольные этажи фланкирующих корпусов присутственных мест рустованы и отделены тягой от верхней части стены, обработанной лопатками и филенками. Контрастное сопоставление вертикального ритма лопаток с протяженным цоколем усиливается развитым венчающим карнизом; центры фасадов отмечены четырехколонными портиками. Фасад дворца наместника, при таких же членениях, обогащен шестиколонным портиком под аттиком, имеет округленные углы и богато декорированные оконные проемы.

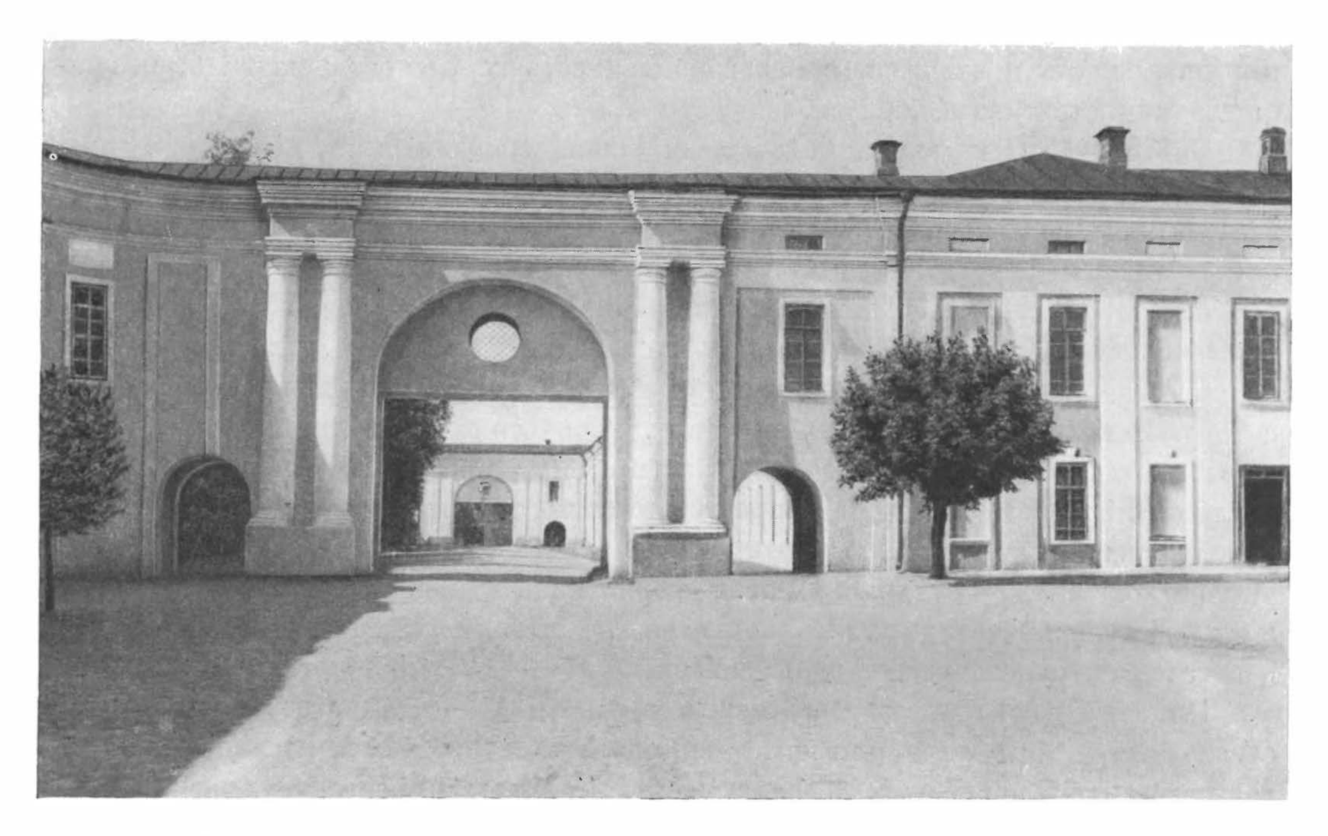
При известном сходстве ярославского комплекса административных зданий с калужским, последний привлекает внимание своеобразием замысла и искусным использованием природных условий. Центр Калуги занимает кремлевский холм между Окой и глубоким Березуйским оврагом. Здесь расположена площадь, по трем сторонам которой в 1785 году было закончено строительство Присутственных мест по проекту П. Р. Никитина (*стр. 282*). Главное здание соединено с крыльями переходами на арках над въездами на площадь. В качестве организующего начала комплекса был задуман собор[2].

Архитектурную обработку зданий присутственных мест (ныне пл. Ленина, д. 4) Никитин подчинил общему градостроительному замыслу. Системой членений фасадов и подведенными под общий карниз проездными арками три корпуса объединялись как бы в одно здание вокруг собора. Шестиколонный портик, отмечающий вход в главный из них, и более скромные портики в центрах боковых строений обогащают пластику фасадов и пересечением своих осей закрепляют положение собора в центре площади.

Невольно вспоминается Фонтанная площадь в Твери, общая композиция которой, как упоминалось, тоже принадлежала Никитину. По сравнению с нею, калужский комплекс свидетельствует о новом подходе зодчего к объемно-пространственной организации городского центра, площади и улицы которого завязаны в крепкий узел. Положенные в его основу архитектурные принципы нашли

[1] А. Суслов. Планировка и застройка центра Ярославля по регулярному плану 1778 года.— «Ярославский областной краеведческий музей. Краеведческие записки», вып. 1. Ярославль, 1956, стр. 161—163. Ансамбль присутственных мест существовал лишь 11 лет — до 1797 года, когда дворец наместника был разобран по приказу Павла I. Суслов, на основании стилистического анализа, высказывает предположение, что автором проекта ансамбля был И. Е. Старов.

[2] Собор был заложен в конце 1780-х годов, но не достроен. Его строительство было возобновлено на старом фундаменте в 1801 году И. Ясныгиным.



П. Никитин. Здание Присутственных мест в Калуге. Проездная арка. 1785 год.

отражение в окружающей застройке. Работы Никитина в Калуге говорят о его дальнейшем творческом росте и существенно дополняют наши представления о последнем периоде деятельности выдающегося зодчего.

В благоприятных для строительства условиях, когда замыслы зодчих осуществлялись полностью (в Ярославле, Калуге), ансамбли административных зданий подчиняли себе другие сооружения. Поэтому в зависимости от них оказались торговые строения, большей частью воздвигавшиеся неподалеку от казенных. Иногда на судьбе городского центра существенно сказывалось мнение купцов[1]. Нередко сооружение гостиных дворов и торговых рядов опережало и превышало по размаху казенное строительство. Так, например, случилось в Костроме.

П. Р. Никитин, работая в Твери, впервые предложил периметральную застройку площади торговыми сооружениями в отличие от замкнутых гостиных

[1] По плану 1769 года, гостиный двор в Ярославле был запроектирован на большой прямоугольной площади в центре города. Ярославские купцы отказались строить его на этом месте из-за предстоявших больших дополнительных затрат по сносу существовавших строений и большой удаленности от пристаней. В 1778 году был утвержден переработанный генеральный план Ярославля: главной частью городского центра стала уже площадь присутственных мест, а не гостиный двор (см.: А. Суслов. Указ. соч., стр. 154—156). Строительству каменных торговых рядов и гостиных дворов сопротивлялись также калужские и тверские купцы (см.: С. Безсонов. Калужский гостиный двор, Калуга, 1929, стр. 15—18; А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 292—296).



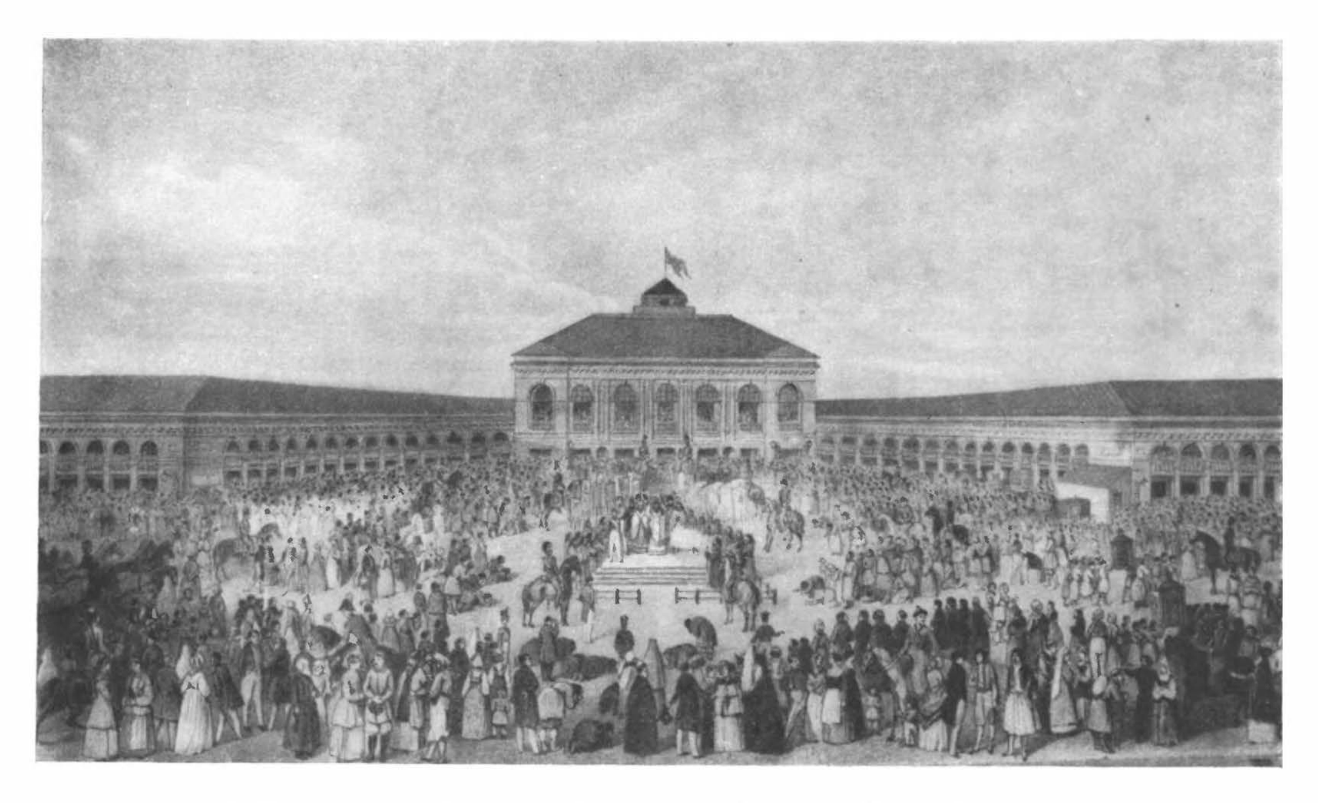
С. Воротилов. Гостиный двор в Костроме. Мучные ряды. 1789 год.

дворов. По плану 1763 года предполагалось вывести на юго-западную часть Фонтанной площади отрезок фасада гостиного двора. Но через год его перенесли на «особую площадь» у кремля[1]. Благодаря этому торговые постройки в Твери, хотя и составляли неотъемлемую часть городского центра, но не выходили на его главные улицы и площади. Исключение составляли купеческие дома на Миллионной улице. Тип этих домов с использованием первого этажа под лавки и второго — под жилище получил впоследствии широкое распространение. Архитектуре тверских торговых построек свойственны строгие и изящные формы, отличающие работы Никитина и его помощников.

Своеобразен сочетанием форм раннего классицизма с мотивами древнерусского зодчества калужский гостиный двор, расположенный рядом с присутственными местами. Построенные одновременно с административным комплексом, южные корпуса гостиного двора служили выразительным дополнением к городскому центру.

Если в Калуге и Твери торговые здания не оказывали решающего воздействия на формирование ансамбля административных зданий, то в Костроме они положили начало центру города. Два больших костромских гостиных двора

[1] ЦГАДА, ф. 248, кн. 3747, л. 364.



Д. Кваренги. Ярмарочный двор под Курском. 1786 год. Акварель.

Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР.

сооружены на высоком волжском берегу (*стр. 283*). Одной стороной они обращены к реке, другой — к административной площади (ныне Советская пл.). Гостиные дворы образованы повторением ячеек-лавок, которым на наружном, а в «красных линиях»[1] и на дворовом фасадах, соответствует арочный пролет галлереи. Фасады обоих гостиных дворов представляют собой аркады, прерываемые в центре въездными воротами, отмеченными пилястрами и фронтонами. Над частью «красных линий», обращенной к Волге, построена надвратная Спасская церковь. Контрастируя с протяженными фасадами, она своей вертикалью подчеркивала положение торгового центра. Благодаря удачным пропорциям и размерам надвратная церковь не спорила с находящимся рядом кремлевским собором и его большой многоярусной колокольней и в то же время обогащала силуэт центральной части города.

Стройные аркады гостинодворских «красных линий» имеют тонкие, тщательно прорисованные детали[2]. В сравнении с ними расширяющиеся книзу столбы аркад «мучных линий» представляются архаичными. Всему зданию с его упрощенными, грубоватыми деталями присуща пластичность и выразительность.

[1] Название «красные линии» происходит от так называемых «красных» товаров — галантерейных, парфюмерных и прочих; в отличие от них деготь, пенька, мука, рогожи продавались в других линиях.

[2] Со временем комплекс торговых построек в Костроме значительно расширился.

Костромские гостиные дворы построены талантливым местным архитектором-самоучкой С. А. Воротиловым[1].

Особое место среди торговых построек этого времени занимает ярмарочный двор под Курском (Д. Кваренги, 1786; *стр. 284*)[2], интересный своим композиционным замыслом, навеянным дворцовыми ансамблями. Гостиный двор был сооружен у пересечения курской и московской дорог, на площади, окруженной валом. Он состоял из компактного двухэтажного объема и двух одноэтажных корпусов. Главный фасад первого из них имел три арки, охватывавших по высоте оба этажа; его углы были закреплены сдвоенными колоннами. Здание завершалось башней. Одна из его сторон имела полукруглую впадину, которая дополнялась до круга криволинейными фасадами меньших корпусов, так что середина гостиного двора представляла собой огромный круглый двор, где в дни ярмарки собирались тысячи людей.

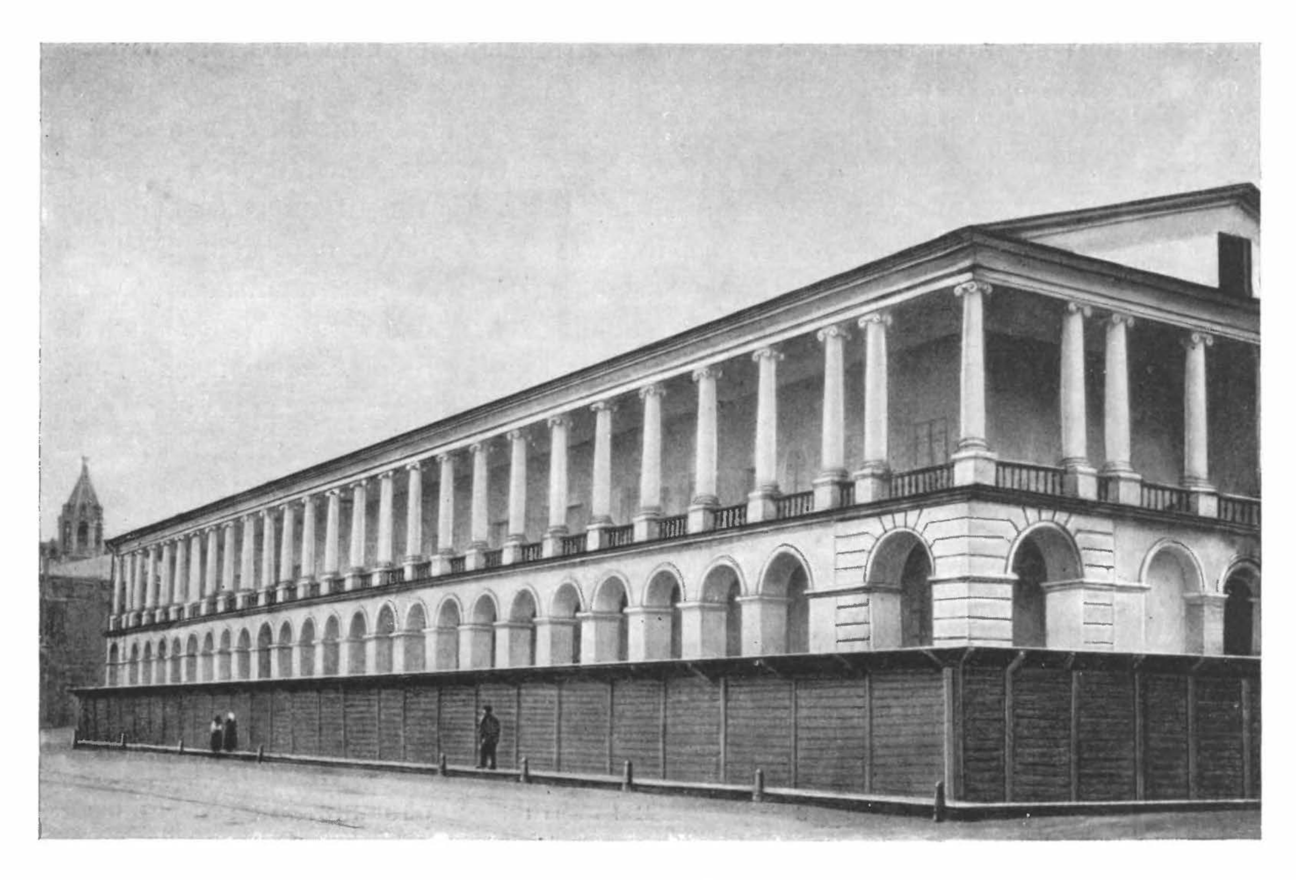
Подобный же интерес представляет гостиный двор в Нижнем Новгороде (1782; *стр. 286*). Вдоль Волги, у подножья холма, на котором находится город (Ивановский съезд), на сотни метров тянется необычайно легкое, почти прозрачное сооружение, окружающее центральное здание ансамбля. Стройные аркады первого яруса-галлереи, отличающиеся тонкими деталями, поддерживают широко расставленную ионическую колоннаду второго яруса. По условиям рельефа кое-где возникает еще один ярус — цокольный этаж с распластанными арками, подчеркивающими легкость верхней части здания.

Полную противоположность этому сооружению составляет как бы выросшая из земли упругая мощная колоннада тосканского ордера, несущая тяжелый антаблемент по всему периметру гостиного двора в Тамбове. Ось этой строгой композиции отмечена восьмиколонным портиком с фронтоном в центре фасада. Общий пропорциональный строй и контраст глубоких насыщенных теней с освещенными массивными колоннами сообщают зданию скульптурную выразительность и монументальность.

Большая часть сооруженных во многих городах торговых построек отличается художественными достоинствамм. Служившие почти во всех случаях украшением городов, они во многом способствовали формированию ансамблей городских центров.

[1] С. А. Воротилов — выходец из посада Большие Соли, славившегося строительными и художественными традициями еще с XVII столетия. Воротилов построил церкви в Больших Солях и Нерехте («Костромские губернские ведомости», 1857, № 21—24), восстановил сгоревший соборный ансамбль в костромском кремле (см.: П. Островский. Историческое описание костромского Успенского кафедрального собора. М., 1855, стр. 111—112) и с 1789 года строил гостиные дворы и пряничные ряды в Костроме (закончены в 1799—1800 гг., уже после смерти Воротилова) по подписанному владимирским губернским архитектором К. Клером проекту, в который внес существенные поправки (надвратная церковь, внутренняя планировка). Им было построено также много каменных жилых домов в Костроме. Умер Воротилов в июле 1793 года. По отзывам современников это был «тщательным исполнением многих подрядов каменной работы совершенно удовлетворительно практикованный архитектор» (П. Островский. Указ. соч., стр. 111).

[2] Не сохранился.



Гостиный двор в Нижнем Новгороде. 1782 год.

Приемы расположения помещений и архитектурной обработки жилищ, торговых зданий и некоторых казенных построек, вошедших в жизнь в петровское время, составляли традиционный арсенал средств в руках архитекторов. Пользуясь ими, архитекторы на первых порах не задумывались над раскрытием образного содержания и функционального назначения отдельных сооружений. Причина этого крылась не только в новизне, огромности и сложности творческой проблемы. Мастерство Никитина и Казакова уже в Твери давало им возможность создать общественные сооружения, художественная сторона которых отвечала их сущности. Но от зодчих этого не требовали: в Твери перерабатывался богатый опыт петербургского строительства применительно к провинциальным городам, уточнялась и проверялась на практике градостроительная доктрина. Поскольку эта доктрина была государственной, правительство предельно ограничивало задачи архитекторов, не считаясь с их взглядами. Предписывалось, например, на Фонтанной площади Твери, «разделенной на плане в четыре части, [строить здания] на первой магистрата с полицией и совестным судом, на второй дворянского дома, на третьй школы, на четвертой соляного магазеина: держась внутреннего разделения магистрата с полициею и совестным судом по программе господина губернатора Сиверса; а дворянского дому по сношению Ево



Дом «Общественного собрания» в Костроме. 1799—1800-е годы.

с тверским дворянством»[1]. «А те две площади, Фонтанную и полуциркульную, для лучшего вида по прежнему апробованному плану обстроить сплошным строением»[2]. Оставалось либо объединять разные и не схожие между собой постройки, либо отстраниться от работы вообще, так как застроить площадь разнохарактерными сплошными фасадами значило бы уничтожить идею ее ансамбля.

Приведенное требование сосредоточить все необходимые общественные здания в городском центре Твери принципиально важно: оно показывает, что центр представлялся как развитой ансамбль, влияющий на город в целом. Сосредоточение всей значительной застройки в центре давало возможность придать ему нужную представительность и торжественность в возможно короткий срок. Но такое обязывающее положение зданий вынуждало искать соответствующие средства архитектурной обработки.

После учреждения «дворянского корпуса» и правового оформления сословных привилегий начал слагаться новый бытовой уклад дворянства, и в городах стали возникать «дома дворянства». Они предназначались для собраний, увеселений

[1] ЦГАДА, ф. 16, д. 971, л. 89.

[2] ПСЗ, т. XIX, № 13473. На Полуциркульной площади были построены почтовый и питейный дома с одинаковой архитектурной обработкой фасадов.

и деловых встреч; здесь же помещалась квартира предводителя дворянства. Для всего этого были необходимы залы, гостиные, буфетные, вестибюли, гардеробы и, наконец, жилая часть. Первую попытку разработки такого здания представляет «дом дворянства» на Фонтанной площади в Твери. Вдоль обоих его фасадов развертывались парадные анфилады. «За изнеможением» дворяне не могли построить его на свой счет, и только благодаря помощи казны к 1776 году удалось возвести первый дом дворянства[1]. Но то была Тверь. В других городах дела обстояли хуже. Поэтому зачастую «дома дворянства» строились не в самом центре города, а в некотором отдалении от него, на главных улицах. Там можно было обойтись меньшими средствами. Так, первый дом рязанского дворянства был построен в 1785 году на площади у Московской заставы[2]. Небольшой, одноэтажный, он выделялся среди рядовой застройки только скромным портиком тосканского ордера, говорившим о его общественном назначении[3]. Более представительны дома орловского и костромского дворянства (так называемый дом «Общественного собрания»; *стр. 287*) — типичные двухэтажные особняки с портиками и фронтонами, с многоколонными двухсветными залами и хорами.

Не удовлетворясь скромным домиком у Московской заставы, рязанское дворянство в конце столетия купило двухэтажный особняк в центре города и перестроило его для дома собраний. Большой вестибюль и нарядная лестница ведут на второй этаж в гостиную, по одну сторону которой располагается парадный зал, по другую, вдоль главного фасада, — анфилада парадных комнат. Служебные и жилые помещения обращены во двор. Балкон главного входа, портик из восьми сдвоенных коринфских удлиненных колонн на пьедесталах с тройным окном в центре, угловая ротонда с трехчетвертными колоннами, опоясанная по второму этажу балконом, широкие пилястры между портиком и ротондой, лепные украшения над окнами — все это, хорошо прорисованное и тщательно выполненное, несколько перегружает фасад и лишает его цельности, но, несомненно, придает ему торжественность[4]. В архитектуре дома обнаруживается близость к московской школе[5].

Дом дворянства в Вологде, построенный на рубеже XVIII и XIX столетий, имеет такую же сложную композицию плана, что и дом рязанского дворянства, но в отличие от последнего, его фасады обработаны предельно сдержанно[6].

Применение характерных черт жилого дома свойственно и другим типам общественных сооружений. Планировку и формы жилого дома можно проследить в

[1] ЦГАДА, ф. 16, д. 971, л. 97.

[2] Д. Солодовников. Переяславль Рязанский. Рязань, 1922, стр. 105.

[3] М. Ильин. Рязань. М., 1954, стр. 141, 153.

[4] Г. Лукомский. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства, ч. 1. Русская провинция. Пг., 1916, стр. 181, 188; М. Ильин. Указ. соч., стр. 137, 148—150.

[5] Обращает на себя внимание сходство композиции рязанского дома Дворянского собрания с композицией «наугольного» дома Н. П. Шереметева на Воздвиженке (ныне ул. Калинина, д. 8) в Москве, построенного, возможно, Н. А. Львовым в 1780 году.

[6] Г. Лукомский. Вологда в ее старине. СПб., 1914, стр. 269, 280—281.

«почтовых дворах» Твери (1769) и Ярославля (1780), в «доме призрения ближнего» (Ярославль, 1784), а также на примерах банковских и торговых контор в Нижнем Новгороде и Ярославле. По сравнению с жилым домом, здесь увеличивается число помещений, усложняется планировка, возникают дополнительные входы, главные фасады получают раскреповки и портики, поднятые на рустованный цокольный этаж; иногда центральные их части выделяются по высоте. Все это объясняется стремлением придать новое содержание обычным формам жилого дома.

В 1786 году в 25 губернских городах открылись главные народные училища, а позже в некоторых губернских, но главным образом в уездных городах были основаны малые училища[1]. Представление о них можно составить на примере вологодского училища (1780-е годы)[2]. Это длинное двухэтажное здание представляет собой любопытный образчик сочетания архитектурных приемов, характерных для административных (присутственные места) и общественных (дома дворянства) сооружений.

«Драматический словарь», вышедший в 1787 году, сообщал, что «в десятилетнее время и меньше начальники, управляющие отдельными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы: везде, слышим, театры застроенные и строящиеся, в которых заведены довольно изрядные актеры»[3]. Но театральные здания того времени в большинстве случаев не сохранились — ни существовавшие в городах, ни бывшие в усадьбах. Между тем известно, что в эти годы во многих городах России театры были построены и пользовались любовью — например, в Калуге (1776), Харькове (1780), Тамбове (1786), Воронеже (1787) и в других городах[4].

Из материалов Комиссии о Новом Уложении 1767—1768 годов видно единодушное желание депутатов всех сословий избавиться от постоя войск: они просили о создании военных слобод, о постройке «штатных дворов и светлиц для квартирования полков при городах»[5]. Однако в XVIII веке такого рода построек было еще мало. И все же одна из них — артиллерийские конюшни в Рязани — заслуживает внимания. Здание представляет собою замкнутое каре, по углам закрепленное массивными кубическими объемами, на которые поставлены круглые, суживающиеся кверху башни, покрытые коническими кровлями. В середине низких протяженных фасадов устроены въезды, фланкируемые пилонами.

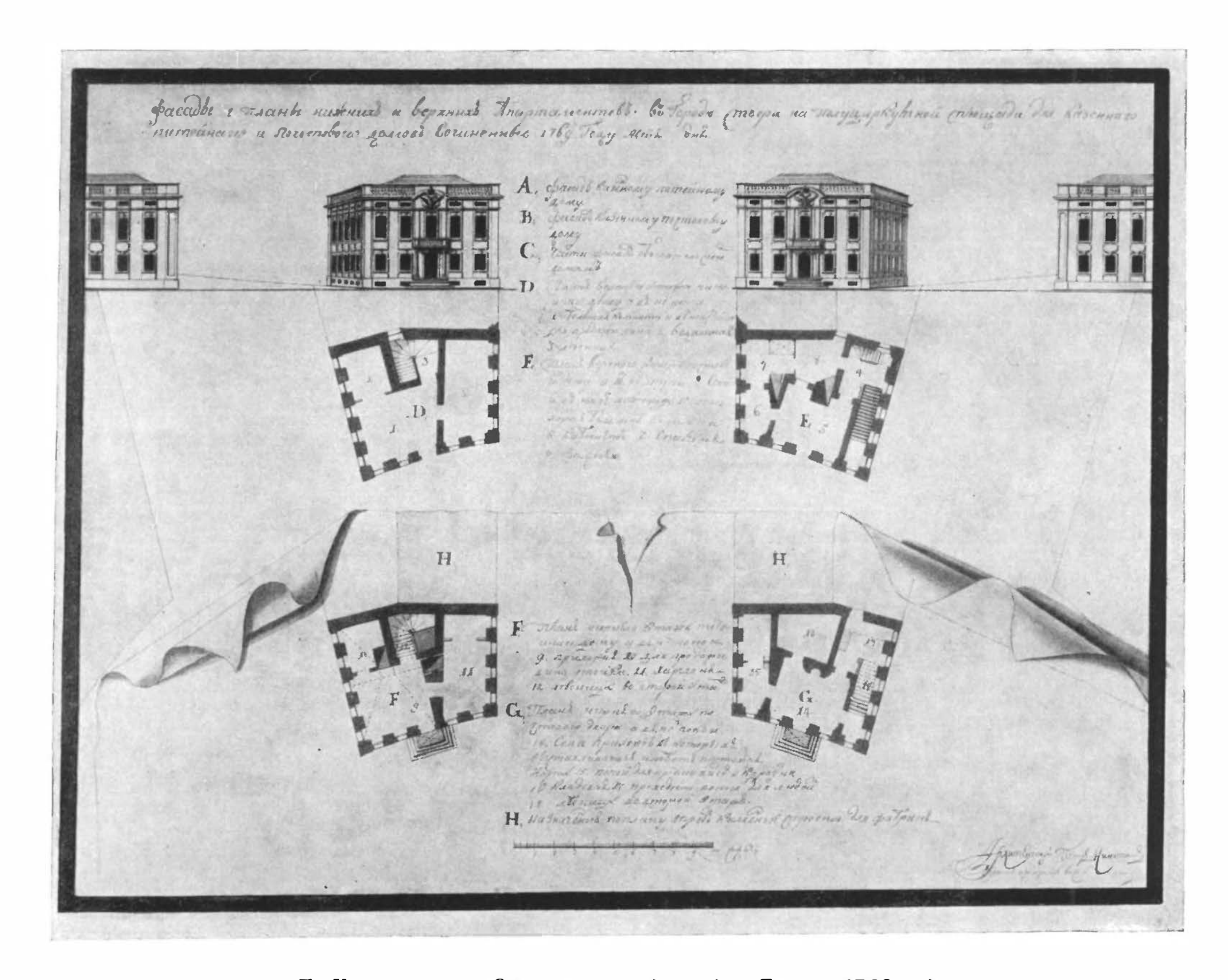
[1] К началу XIX века из 500 городов школы имелись в 254, в том числе в Нижегородской, Подольской, Калужской, Пензенской и Полтавской губерниях — в трех городах в каждой губернии; в Тамбовской и Волынской — в четырех; Астраханской, Симбирской, Иркутской и Новороссийской — в двух; Киевской — в одном (см.: С. Князьков и Н. Сербов. Очерк истории народного образования в России до эпохи реформ Александра II. М., 1910, стр. 145).

[2] Сохранилось в перестроенном виде (см. Г. Лукомский. Указ. соч., стр. 37, 376).

[3] Цит. по кн.: «Очерки истории СССР. XVIII век. Вторая половина». М., 1956, стр. 536.

[4] Один энергичный калужанин по окончании строительства присутственных мест и южных корпусов гостиного двора задумал перенести театр с берега р. Жировки к гостиному двору, видя в том двойную пользу. Он составил проект нового каменного здания «с украшением приличной архитектуры», одна часть которого предназначалась для театра, другая — «под покои для клубов или маскерадов» (Д. Малинин. Начало театра в Калуге. Калуга, 1912, стр. 29—32).

[5] С. Соловьев. Указ. соч., стр. 397—399.



П. Никитин. «Образцовые» дома для Твери. 1769 год.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

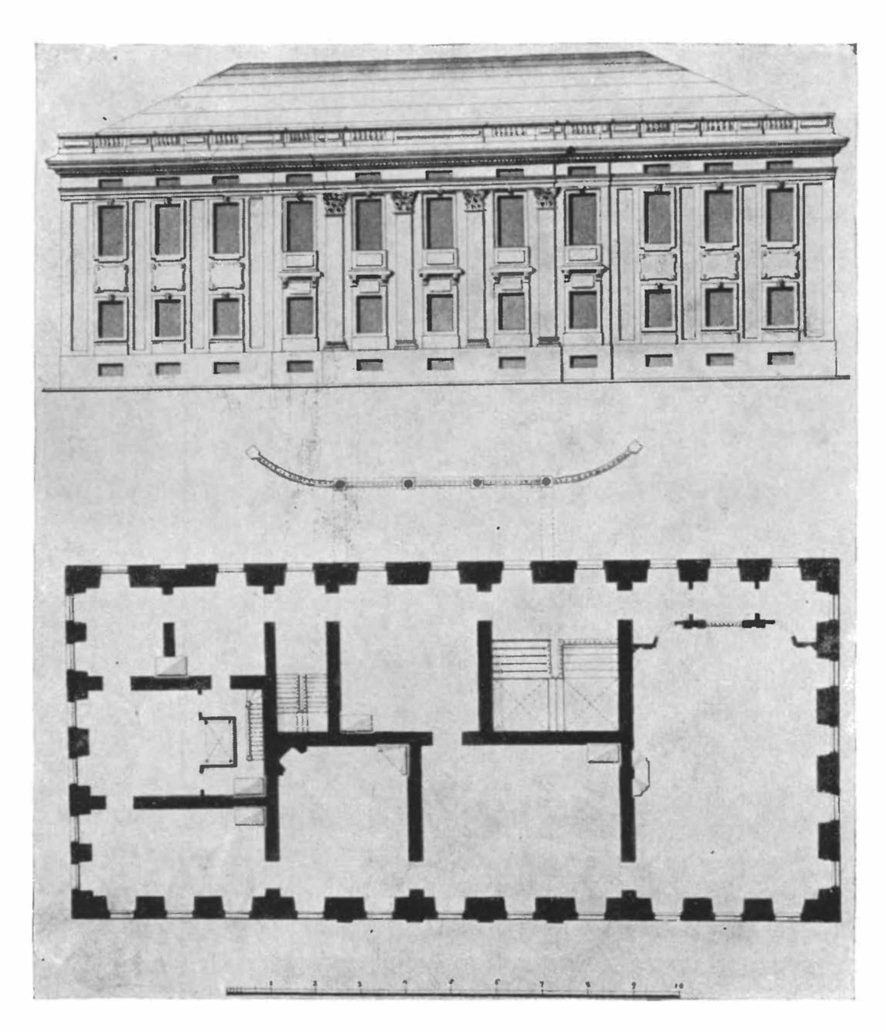
Обработка угловых башен «готическими» окнами в таких же нишах на фоне глухих стен конюшен придает сооружению своеобразную живописность[1].

Как сравнительно ни велик перечень различных учреждений, порожденных изменившимися условиями городской жизни, основную массу застройки составляли каменные и деревянные жилые дома.

«Образцовые» проекты каменных жилых домов во второй половине XVIII века впервые были разработаны для Твери. Мысль о городе как об административном и общественном центре была выражена в проекте жилой застройки, выполненной, в соответствии с требованиями И. И. Бецкого, «сплошной фасадой», без разрывов, причем членения главного фасада не совпадали с границами участков. Блокировка домов вызывала недовольство разных владельцев[2]. Затруднение

Г. Лукомский. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства, ч. 1. Русская провинция. Пг., 1916, стр. 164—165.

[2] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 292—299.

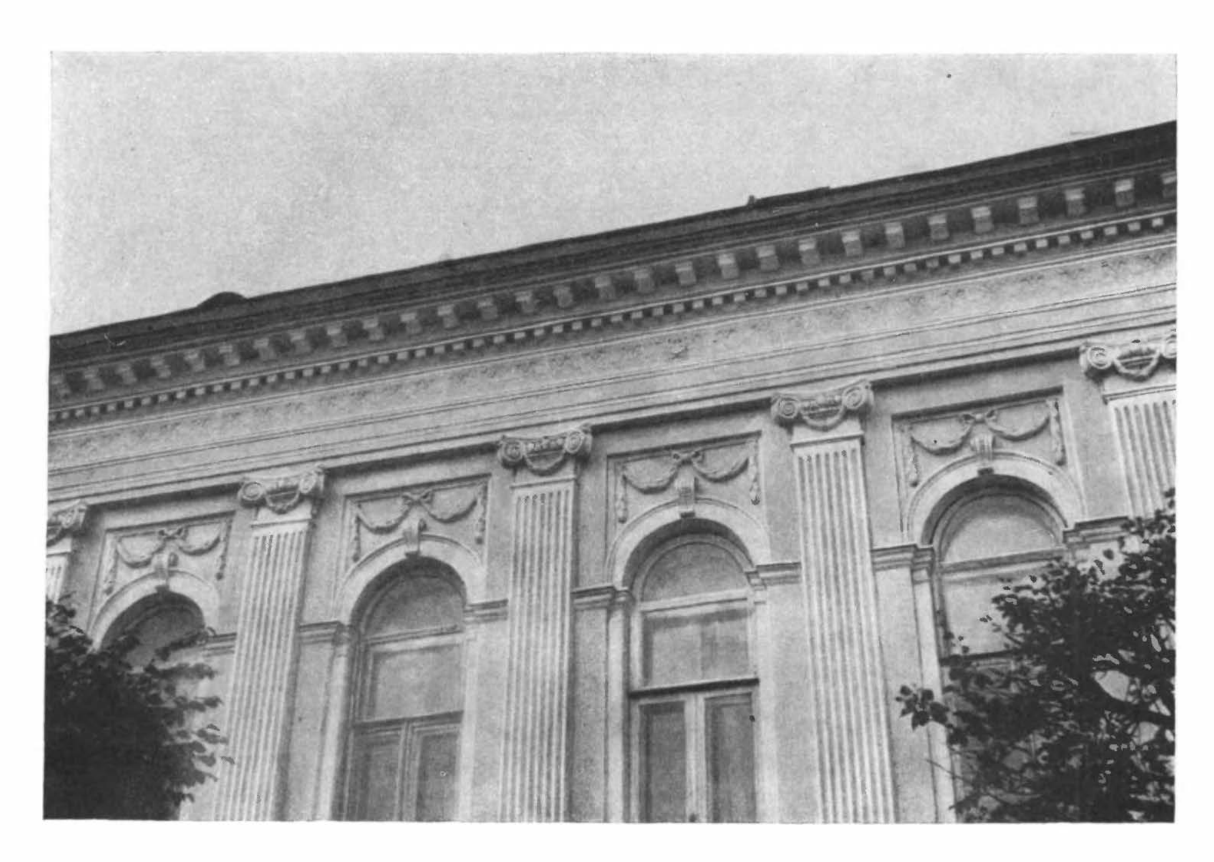


П. Никитин. (?). Дом губернатора в Твери. Фасад и план. 1767 год.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

с осуществлением этого строительства вынудило составить другой вариант застройки. П. Р. Никитин заменил сплошной фасад отдельными поставленными в линию домами (угловыми, сдвоенными и одинарными), связанными между собой оградами и воротами (*стр. 290*). Здесь не только были удовлетворены требования застройщиков, но и более интересное пространственное построение получила улица. Фасады домов характерны для тверских построек того времени: два верхних этажа, покоящиеся на невысоком подвальном, обработаны плоскими нишами, объединяющими их окна; углы закреплены пилястрами; центральные части более крупных домов выделены раскреповками и отмечены фронтонами, арочными въездами и рустовкой нижнего этажа.

Деревянные дома в предместьях украшались резными балясинами и декоративными вазами. В планировке домов, основанной на группировке помещений вокруг вестибюля, в сдваивании одинаковых домов, в развитии крыльца проявилась творческая разработка приемов, характерных для народного жилища.



Дом Мичуриных в Костроме. Фрагмент. Конец XVIII века.

Со временем выработалось несколько «образцовых» проектов, исчерпывавших, по существу, все случаи строительства. Однако во многих городах губернские архитекторы составляли проекты домов сами.

Примером богатого дома провинциального города может служить дом губернатора в Твери, проект которого, видимо, принадлежит Никитину (*стр. 291*). Каменный, двухэтажный, с лопатками-пилястрами на всю высоту главного фасада, дом этот в архитектурной обработке содержал черты общественного здания. Они имеются и в парадной входной части с лестницей на анфиладу второго этажа с большим залом. Жилые помещения группировались со стороны дворового фасада. Подобная планировка типична для многих особняков провинции конца XVIII века. Весьма свойственна она была костромским купеческим домам, в которых собственно жилые комнаты ютились в задней части дома и даже обладали отдельным входом; только в торжественных случаях открывался главный вход на боковом фасаде[1]. Повсеместно в первых этажах купеческих домов имелись лавки. В процессе развития схем этих домов парадные анфилады удлинились, возник главный зал, лестницы органически связались с жилыми помещениями, уничтожались пристройки. Для архитектуры фасадов характерны

[1] Я. Крживоблоцкий. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Костромская губерния. СПб., 1861, стр. 195.



Дом И. Я. Барша в Вологде. 1780-е годы.

формы и приемы раннего классицизма: фасады раскреповывались в центре, применялась ордерная система, большое количество лепных украшений (дом Викентьевой — Молочная гора, д. 6/8; дом Мичуриных[1] — ныне проспект Сталина, д. 11; *стр. 292*). Особым богатством отличалось наружное убранство домов Поволжья и Вологодской губернии, где процветало искусство декоративной деревянной резьбы: не случайно лепные украшения на фризах так похожи на резные доски изб. Таковы дома Масленниковой (ныне Краснофлотская наб., д. 16; 1780-е годы) и И. Я. Барша (ныне Красноармейская наб., д. 11; 1780-е годы; *стр. 293*) в Вологде, Солодовникова в Костроме (ныне проспект Сталина, д. 13).

Более сдержанно оформлялись тульские дома, где главные фасады были отмечены лишь раскреповкой и небольшим фронтоном; окна второго этажа обрамлялись наличниками в формах середины XVIII века. Учитывая специфический состав тульского населения (оружейники, торговцы, вольные ремесленники), тип «образцовых» обывательских домов был переработан. Особенностью домов Курского наместничества было развитие лестниц, крылец, больших балконов на столбах.

[1] Т. Сытина. Гражданская архитектура Верхнего Поволжья второй половины XVIII — первой трети XIX веков. Кандидатская диссертация (рукопись). М., 1952, стр. 96—99.

Несохранившиеся деревянные дома предместий в больших городах и застройка малых городов представляли собой обычные избы, поставленные на участках среди служебных построек. Многие «из лучших жителей» посада Большие Соли Костромской губернии «строили избы над подклетами; крыльца для входа в дом спускались от сеней верхнего этажа». В купеческом доме «верхний этаж составляли две чистые горницы, к этим горницам примыкали сени, наверху коих был летний мезонин. Для входа в дом с обеих сторон сделано было по парадному крыльцу. На северной стороне выстроены были конюшня с сараями и мыльная, а позади двора — кузница с угольником. Все эти строения окружали амбары, хлебный и соляные, поверху коих под крышею хранились всякие дробные снасти и скарб домашний»[1]. Близок по устройству дом другого купца, где кушанье готовилось в подклете или нижнем этаже.

Со временем такие деревянные дома видоизменялись, усложнялась их планировка, лестницы включались в основной объем дома, большего развития достигло наружное убранство, зачастую имитировавшее украшения каменных домов.

В архитектуре жилых домов различались две линии развития: одна из них брала начало от вековых традиций и приемов народного жилища, другая шла от проектов столичных архитекторов или их подражателей, от «образцовых проектов». Разделение этих двух линий узаконивалось генеральными планами, по которым предусматривалось расселение жителей городов по классовому признаку: в центре сосредоточивались каменные дома, в предместья оттеснялись деревянные. Но, благодаря имевшемуся в тех же предписаниях указанию относительно свободы застройщиков во внутренней планировке и наружном убранстве домов, эти линии развития городского жилища иногда сливались. Крупные купцы и промышленники за «образцовыми» фасадами, позаимствованными у богатых дворян или предписанных начальством, сохраняли привычное расположение комнат, меняя его только под давлением обстоятельств и из желания подражать.

Картина строительной деятельности в городах была бы неполной без упоминания о церквах. Выдающиеся по художественным достоинствам и значению церкви, как правило, сохранялись в новых генеральных планах городов и включались в архитектурно-планировочную композицию. Часто церкви входили в ансамбль городского центра и являлись в нем главенствующим элементом. В Ярославле, Костроме и многих других городах церкви XVI и XVII столетий получали пристройки в формах классицизма и представляли собой весьма необычные композиции. В виде доминанты был задуман П. Р. Никитиным собор на центральной площади Калуги (пл. Ленина). В качестве существенной части общей композиции центра осуществлена С. А. Воротиловым надвратная церковь в костромском гостином дворе. В развитии архитектурно-художественного образа церквей в формах русского классицизма решающую роль сыграли

[1] Е. Лаговский. Описание посада Большие Соли. Кострома, 1861, стр. 31—33.

работы И. Е. Старова (в Екатеринославе, Николаеве, Богородицке, Казани), Н. А. Львова (в Могилеве, Торжке), Д. Кваренги (в Новгороде-Северском, Кременчуге). В большинстве своем это были центрические сооружения, квадратные в плане, с четырьмя внутренними столбами, несущими главный купол. Мощные портики на фасадах и богатые венчающие карнизы придавали им торжественность и монументальность. Эти соборы по праву занимали важное положение в объемно-пространственной композиции городов, значительно обогащая их силуэт. Многие из церквей по характеру архитектурной обработки фасадов были близки к произведениям гражданской архитектуры.

Архитектура городов второй половины XVIII столетия развивалась усилиями столичных и местных архитекторов и вследствие этого, не утрачивая художественных достоинств, достигла определенного разнообразия. Взгляды правительства на характер и направление строительства в провинции нередко сталкивались с серьезным сопротивлением, и тогда возникали компромиссные решения, которые удовлетворяли обе стороны. Часто столичные предписания претерпевали существенные изменения, и постройки приобретали более интимный облик. Таковы «дома дворянства» и дворянские особняки, сооружавшиеся в подражание домам-дворцам наместников и губернаторов. Это послужило причиной широкого распространения в Рязанской, Калужской и Орловской губерниях произведений архитекторов московской школы русского классицизма. В провинции, в отличие от столичного, развивалось более демократичное направление русского классицизма, чему немало способствовали бытовавшие традиции и народное творчество. Народная деревянная резьба влияла на убранство жилых домов приволжских губерний и сама обогащалась мотивами и сюжетами декоративного убора классицизма. Тульские постройки отличались от калужских, костромских и ярославских большей строгостью и сдержанностью. Все это придавало городам, несмотря на жесткую регламентацию и стремление к однообразию, в известной мере индивидуальный облик.



АРХИТЕКТУРА РУССКОЙ УСАДЬБЫ

М. А. Ильин

Следствием ряда законов и указов, значительно улучшавших экономическое и служебное положение дворянства[1], было усиленное переселение помещиков в свои вотчины-усадьбы, где они «погрузились в привольную деревенскую жизнь. Хозяйничанье в своих имениях стало их главным занятием»[2].

Развитие дворянского землевладения и сельского хозяйства обусловило образование в 1765 году в Петербурге «Вольного экономического общества», которое выпускало специальный сельскохозяйственный журнал. Наиболее существенный вклад в область сельскохозяйственной науки и организации дворянских усадеб был сделан А. Т. Болотовым (1738—1833), просвещенным деятелем второй половины XVIII века. В течение 1780—1790-х годов он отредактировал и выпустил 40 томов основанного им «Экономического магазина», издававшегося газетой «Московские ведомости» под руководством Н. И. Новикова. В многочисленных написанных Болотовым статьях не только давались практические советы по организации и постройке усадеб, но и излагались теоретические основы русского садово-паркового искусства.

В литературе, посвященной русским садам и паркам, было распространено мнение, что они возникли в результате подражания французской регулярной планировке (берущей начало в парке Версаля) и «естественным» английским паркам. Эта точка зрения начала складываться еще в XVIII веке в тех кругах, где преклонение перед искусством Запада было особенно сильным. Так, Екатерина II в 1772 году писала Вольтеру: «Я страстно люблю теперь сады и

[1] «Манифест о вольности дворянской» (1762 г.) об отмене обязательной службы, «Жалованная грамота дворянству» (1785 г.), в которой поощрялось развитие дворянского вотчинного хозяйства, вплоть до заведения дворянством на своих землях заводов, фабрик, торгов, ярмарок.

[2] «История СССР», т. 1. Под ред. Б. Грекова, С. Бахрушина и В. Лебедева. М., 1947, стр. 603.

английском вкусе, кривые линии, пологие скаты, пруды в форме озер, архипелаги на твердой земле, и глубоко презираю прямые линии. Ненавижу фонтаны, которые мучат воду, давая ей течение, противное ее природе; словом англомания преобладает в моей плантомании»[1].

Болотов и другие видные деятели его времени много потрудились для опровержения этого неверного мнения. Горячим патриотическим чувством проникнуты статьи, написанные Болотовым о русских садах и парках. Мы, русские, писал он, «во многих вещах не только не уступаем ни мало народам иностранным, но с некоторыми в иных вещах можем и спорить о преимуществе». Поэтому «не было б ни мало постыдно для нас то, когда б были у нас сады ни Аглинские, ни Французские, а наши собственные и изобретенные самими нами, и когда б мы называть их стали Российскими»[2]. Он упрекал авторов французских регулярных парков в насиловании природы, выражавшемся в геометрической правильности садовых дорожек и аллей, в стрижке зеленых насаждений, терявших от этого свои естественные природные формы. В английских же парках, поражавших своей обширностью, он видел отсутствие целесообразности, избалованный вкус аристократов и т. д.

В противовес иностранным теориям садово-паркового искусства Болотов выдвигал принципы утилитарности (широко рекомендуемая посадка фруктовых деревьев и ягодных кустарников) и экономии средств и труда. В то же время он указывал, что при умелом использовании природных условий можно создать в садах и парках большое разнообразие красивых видов. В болотовском отрицании характерной для барокко регулярной планировки французских садов сказалась борьба за естественное и целесообразное устройство сада, свойственное садово-парковому искусству русского классицизма. На Болотова в процессе формирования его взглядов в области садово-паркового искусства большое впечатление произвело сочинение Гиршфельда «Теория садового искусства»[3].

Основными недостатками регулярного парка, по мнению Болотова, являются значительные заботы и расходы, необходимые для его организации и поддержки. «С регулярным садом, — указывал Болотов, — надобно обходиться так, как с маленьким ребенком, и всякой день его чесать и холить»[4]. Выравнивание больших площадей, симметричная посадка шпалерных деревьев, их стрижка и постройка парковых беседок не только вызывают непомерные расходы, но и отличаются «омерзительным единообразием»[5]. Помимо этого, «сады, которые он [Ленотр. — М. И.] уже слишком перемудрил, набиты были до излишества и отягощены даже

[1] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XIII. СПб., 1874, стр. 256.

[2] А. Болотов. Некоторые замечания о садах в России. — «Экономический магазин», ч. XXVI. М., 1786, стр. 61.

[3] C. Hirschfeld. Theorie der Gartenkunst, Bd. 1—5. Leipzig, 1779—1785.

[4] А. Болотов. Еще некоторые практические замечания, относящиеся до садов новейшего рода, или так называемых Аглинских. — «Экономической магазин», ч. XXXIX. М., 1789, стр. 26.

[5] А. Болотов. Продолжение смешанных примечаний о новом садовом вкусе. — «Экономический магазин», ч. XXX. М., 1787, стр. 81.

до омерзения оными [статуями. — *М. И.*]»[1]. Обойдя одну сторону сада, любой будет знать все, что находится в другой его половине. «Никакое произведение вкуса не может таково обильно и разнообразно быть, как сад, — делает вывод Болотов,— но никакое чрез ослепление старинным манером не было таково скудно и единообразно, как сад»[2]. Ополчаясь на регулярность французских садов, Болотов вместе с тем считал необходимым сохранить некоторую долю геометрически правильной планировки сада в части, непосредственно прилегающей к дому.

«Советовал бы я всякому, — писал он, — симметрически располагать и убирать только самую малую и такую часть сада, которая более на виду; например: лежащую пред окнами до́ма и к оному прикосновенную и под оную не более занимать места, как сколько ровнота местоположения дозволит»[3]. Но основой всей планировки должен считаться «натурально прекрасный» сад. «Поелику натура бесконечно в манерах своих переменчива, которыми она разныя состояния поверхности земной между собою связывает, и в сем всегда новом составлении находится непознанной источник неисчерпаемых ее прелестей», садоустроитель не должен «отваживаться ни единого шага ступить, не посоветовав наперед с натурою»[4]. В подобных садах можно либо осуществить решение, проникнутое одним настроением, либо придать частям сада различный характер. Искусство мастера-садоустроителя при использовании природных особенностей и местных условий может дать в садах «сцены» «торжественные, величественные или величавые, пышные, романтические, меланхолические, приятные, смеющиеся; ... вешние, летние и осенние, ... утренние, полуденные и вечерние»[5].

Развитие сентиментализма в русском искусстве привело и Болотова к предпочтению садов «нежно-меланхолических». Это отразилось в его весьма вольном переводе соответствующего отрывка из книги Гиршфельда: «Натура предлагает от себя для таковых садов глубокие долины и низменные места, широкие ущелины между высоких гор и утесистых скал и стремнин, сокрытые и глухие захолустья и углы в гористых местоположениях, густые и тенистые пустыни и темные леса Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине. Есть ли в таковых, приятному унынию посвящаемых ревирах [местах. — *М. И.*] случится быть воде, то надобно ей либо стоять спокойно, либо иметь течение слабое и неприметное, быть заросло́й осокою и помраченной тению от висящих над нею ветвистых дерев, или производить

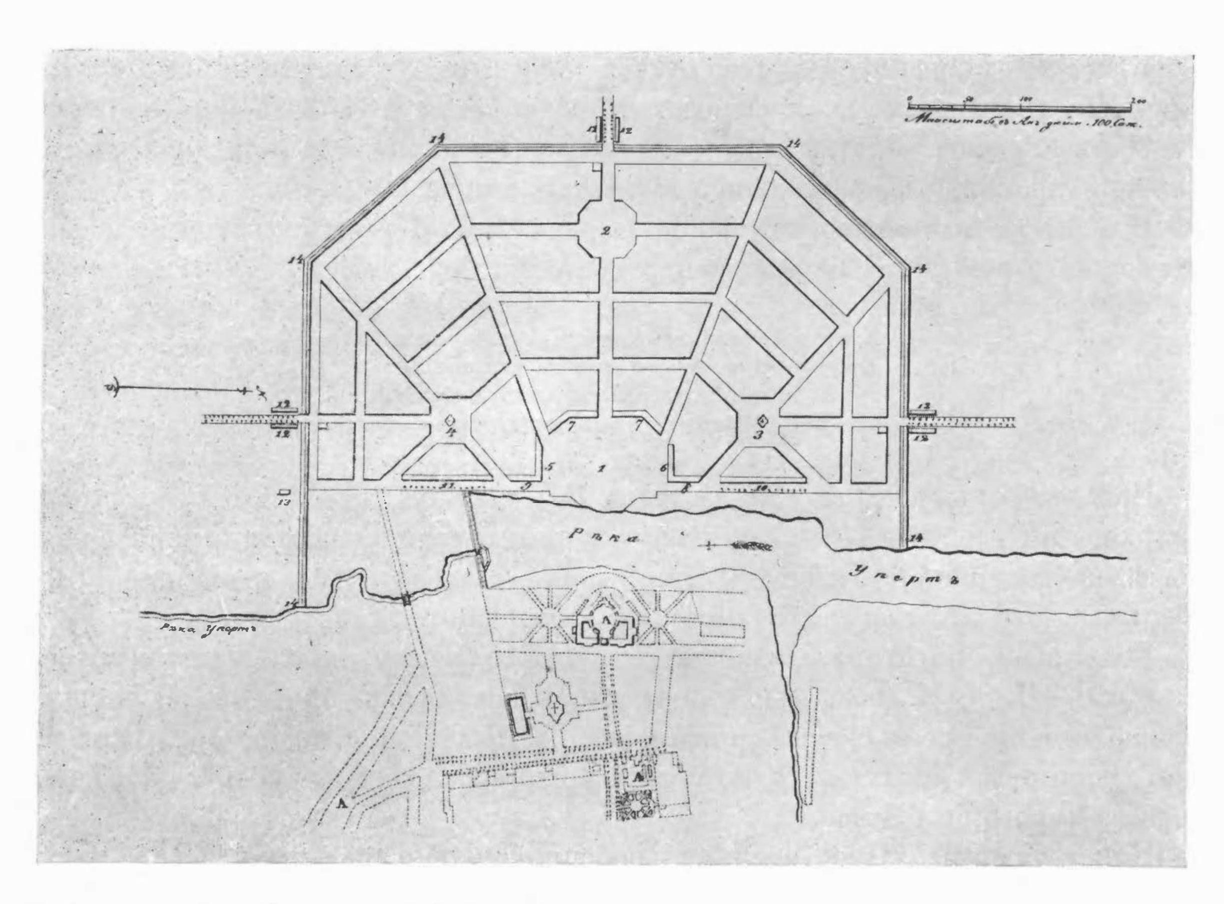
[1] А. Болотов. Общие примечания г. Гиршфельда о статуях.— «Экономический магазин», ч. XXIX. М., 1787, стр. 291.

[2] А. Болотов. Продолжение смешанных примечаний о новом садовом вкусе.— «Экономический магазин», ч. XXX. М., 1787, стр. 81.

[3] А. Болотов. О поправлении старых садов.— «Экономический магазин», ч. XII. М., 1782, стр. 87.

[4] А. Болотов. Некоторые общие примечания о месте, под сад назначаемом.— «Экономический магазин», ч. XXVII. М., 1786, стр. 72.

[5] А. Болотов. Дальнейшее продолжение некоторых практических примечаний о садах нового рода вообще и о сценах в особливости.— «Экономический магазин», ч. XL. М., 1789, стр. 211.



И. Старов. План Богородицка (с показанием планировки парка по проекту А. Т. Болотова). 1778 год.

Полное собрание законов Российской империи.

скрытое от глаз, глухое и томное журчание, или стекать по регулярным уступам, но без шума и грохота»[1].

Развивая свои теоретические взгляды в области садово-паркового искусства, просвещенный русский садовод подчеркивал необходимость обладания определенными навыками. Понимая, что этих знаний (в особенности умения перенести проектный чертеж сада на предназначенное ему место) русским помещикам не хватало, Болотов поместил в своем «Экономическом магазине» специальную статью по поводу практических приемов разбивки натурального русского сада[2]. Он рекомендовал сперва ставить жерди-вешки для обозначения соответствующих частей и дорожек парка, а при прокладке последних пользоваться соломенными жгутами, веревками и песком, дающими реальное представление о ширине дорожек, их изгибах, направлении и т. д.

[1] А. Болотов. Некоторые общие примечания о садах нежно-меланхолических.— «Экономический магазин», ч. XXXI. М., 1787, стр. 3—4.

[2] А. Болотов. Практическое замечание о расчерчивании натуральных садов.— «Экономический магазин», ч. XXI. М., 1785, стр. 97—102.

Красной нитью через все статьи Болотова о садах и парках проходит рационалистическая мысль о сочетании практического, утилитарного с природою и естественностью. Созданный по его проекту парк в Богородицке является примером практического применения теории автора (*стр. 299*)[1].

Его мысли в стихотворной форме выразил Г. Р. Державин, который посвятил следующие строки усадьбе Александровское на берегу Невы:

> Природой были здесь места пренебреженны,
> Искусством и трудом теперя украшенны.
> Здесь, видишь, луг цветет, здесь льется водный ток,
> Из блата поднялись здесь рощи, холмы, горы[2].

При всей прогрессивности взглядов Болотова на устройство русских садов и парков, им все же была свойственна определенная классовая ограниченность. Призывая помещиков разбивать при своих усадьбах сады и парки, Болотов утверждал, что это искусство «простому» садовнику недоступно[3].

К взглядам Болотова близки мысли одного из крупных деятелей русской культуры — Н. А. Львова, изложенные им в пояснительной записке, сопровождающей его проект парка для нового дворца Безбородко в Москве[4]. Они отражают передовые взгляды кружка лиц, группировавшегося вокруг Державина, душой которого был Львов.

Как и Болотов, Львов выступал поборником оригинальных русских парков. При планировке сада он советовал «единообразие прервать противуположением, противуположение связать общим согласием и дорожками, которых излучины и повороты не для того сделаны, что так вздумалось садовнику, но каждая из оных имеет свое намерение и причину». То же самое относится к садово-парковым постройкам. «Самая надобность столько же, сколько и красота, определила им место»[5], — замечает Львов.

Вместе с тем, Львов рассматривал парк не только как личную собственность владельца усадьбы. Он придавал ему и общественное значение, что отвечало представлениям передовых людей того времени о роли и значении искусства. С этой целью он распланировал в парке аллеи для общественных гуляний[6], проектировал специальные киоски для продажи сладостей публике,

[1] В. Макаров. Андрей Болотов и садовое искусство в России XVIII века.— «Среди коллекционеров», 1924, № 5—6, стр. 26—32.

[2] Г. Державин. На увеселительный сад, названный Капризом, княгини Елены Никитишны Вяземской, в селе Александровском.— Сочинения, т. 3. СПб.,1866, стр. 342.

[3] А. Болотов. Еще некоторые общие замечания о садах новейшего вкуса.— «Экономический магазин», ч. XXVI. М., 1786, стр. 321—331.

[4] См. стр. 193. Любопытны замечания Львова на полях книги Гиршфельда (французский перевод 1779—1785 годов), сделанные им в процессе работы над названной запиской (хранится в библиотеке Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве).

[5] Г. Гримм. Проект парка Безбородко в Москве.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 122.

[6] Вспомним организацию воскресных гуляний в Кусковском парке (см. В. Згура. Кусковский регулярный сад.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 4—19).

предусматривал устройство большого пруда для увеселительных соревнований как летом, так и зимой и т. д.

Большое практическое значение для развития искусства русских парков и садов имели сочинения Н. П. Осипова[1], содержавшие много нужных и полезных сведений. Не меньшее значение имел труд академика П. С. Палласа[2], благодаря стараниям которого в парках средней полосы России появились лиственница, пихта, желтая акация (сибирский гороховик), боярышник, бальзамический тополь и другие породы деревьев и кустарников, обогативших парковую флору.

Еще в первой половине XVIII века вокруг Петербурга, Москвы и губернских городов создавались усадьбы с небольшими регулярными садами. Помимо них существовали и более древние дворянские усадьбы, основание которых относится еще к XVI—XVII векам (в особенности вокруг Москвы). Естественно, что во второй половине XVIII века они претерпели значительные изменения в связи с усилением хозяйственной деятельности помещиков. Прежние регулярные сады были дополнены новыми территориями, спланированными согласно новым эстетическим представлениям о «российском натуральном саде». Все вместе взятое создало значительное разнообразие видов и типов русских парков[3].

Русская усадьба второй половины XVIII века представляла собою значительный по количеству разнообразных зданий организм. Она строилась обычно у берега реки или искусственно созданного водоема, в зеркале которого отражался главный дом. К дому примыкала регулярная часть парка, усложненная иногда березовыми и липовыми аллеями, начинавшимися нередко за 1—2 км от усадьбы. Регулярный парк переходил в пейзажный, искусно связанный с рельефом местности. Обычно в пейзажных парках размещались беседки, ванные домики, эрмитажи и другие постройки, часто стоявшие на берегу внутрипарковых прудов или косогоров, откуда открывались чудесные виды. Хозяйственные сооружения либо составляли отдельную группу зданий, расположенную за парком, либо органически включались в ансамбль усадьбы. Здесь же рядом стояла церковь. Подбор древесных насаждений и кустарников в парках был рассчитан на обозрение в различные времена года. Благодаря этому русские парки и сады обладали особенно высокими художественными качествами. Оттенки зеленой листвы весной и летом, багрянца и золота осенью, силуэты ветвей и стволов зимой создавали незабываемые по красоте картины.

Ранним образцом средней дворянской усадьбы может считаться усадьба Тихвино-Никольское на Волге (близ Рыбинска), начатая постройкой ее владельцем Н. И. Тишининым в 1761 году. Тишинин сам составлял первоначальный

[1] Н. Осипов. Новой и совершенной русский садовник. СПб., 1790. Н. Осипов. Подробный словарь для сельских и городских охотников и любителей ботанического, увеселительного и хозяйственного садоводства, т. 1—2. СПб., 1791—1792.

[2] П. Паллас. О сибирских деревах и кустах, могущих служить к украшению и заведению рощей и садов в северных странах.— «Академические известия», ч. 1. СПб., 1779, стр. 341—378.

[3] Е. Щукина. Подмосковные усадебные сады и парки второй половины XVIII века. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952.

план усадебного дома[1]. Его петербургские связи и знакомства обусловили участие в создании усадьбы известного гравера М. И. Махаева, который, будучи знаком с В. И. Баженовым, привлек в 1766 году и последнего. Баженов составил проект усадебного дома с учетом уже выстроенного здания.

Тишинин стремился создать усадьбу, которая отвечала бы новейшим требованиям своего времени. Еще до привлечения Баженова он просил Махаева «в деревянном дворце, в галлерее снять рисунок с печей»[2]. Махаев, пересылая рисунки и чертежи Баженова, давал соответствующие разъяснения Тишинину, привыкшему к пышному искусству Растрелли. Об архитектуре дома он писал: «... стены гладки без пилястр настоящий италианский манер. Только украса около окошек и на балюстраде ...». Он успокаивал Тишинина, указывая, что «походный италианский вкус [т. е. формы классицизма. — *М. И.*] изволит жаловать наша всемилостивейшая государыня». Обращает на себя внимание, что Баженов при проектировании дома «требовал свободности в расположениях»[3]. Строгий, скромный, с угловыми пилястрами, дом Тихвино-Никольского отражает те сдвиги в архитектуре усадеб, которые стали проявляться уже с середины 60-х годов XVIII столетия. Эти сдвиги сказались затем и на архитектуре многих городских жилых зданий (дом Долгова, построенный Баженовым в 1770-х годах, и др.).

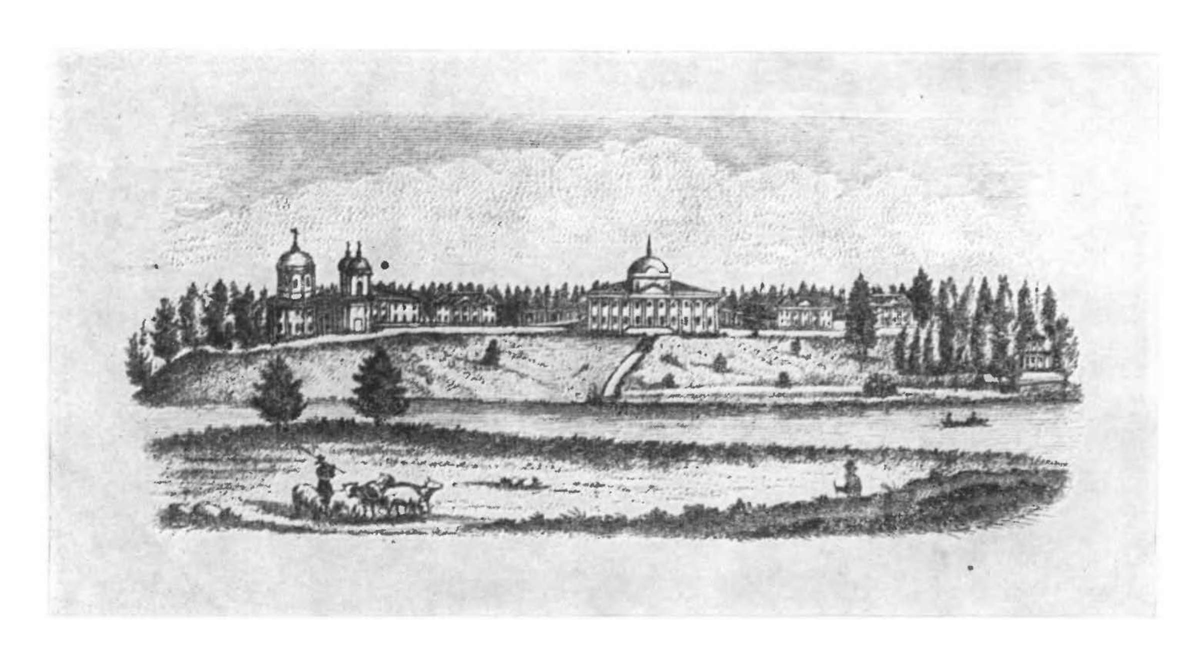
Отмечая в городских домах черты преемственности, идущие от архитектуры усадебных зданий нового типа, мы должны указать и на то, что при дальнейшем развитии архитектуры русского классицизма загородные дома начинают, в свою очередь, испытывать воздействие архитектурных приемов, выработавшихся в городском строительстве. Объем усадебного дома приобретает бо́льшую четкость, ясность и строгость. Примером могут служить дома в Николо-Погорелом Смоленской области или в подмосковной усадьбе Чернышевых — Ярополье Волоколамского района, построенные в 70-х годах XVIII века. Здесь исчезли далеко выступающие ризалиты. Дом, скомпонованный единым блоком, подчеркнуто строг и величественен. Лишь декоративная лепнина наличников окон, «утопленных» в вертикальных филенках, смягчает суровый лаконизм его архитектурного облика. Благодаря филенкам в простенках создаются своего рода лопатки, связывающие оба этажа здания. Ордер в виде колонн отсутствует, хотя общая композиция и членения фасада, вплоть до отдельных форм и деталей, построены согласно ордерным соотношениям. Дом в Николо-Погорелом — один из первых образцов так называемой «безордерной» архитектуры, получившей позже такое большое развитие.

Однако указанные особенности архитектуры дома в Николо-Погорелом (строгость, официальность и т. д.) не могли получить большого развития в усадебном

[1] М. Ильин. Письма гравера М. И. Махаева.— «Литературное наследство», т. 9—10. М., 1933, стр. 471—498.

[2] Там же, стр. 474.

[3] Там же, стр. 476.

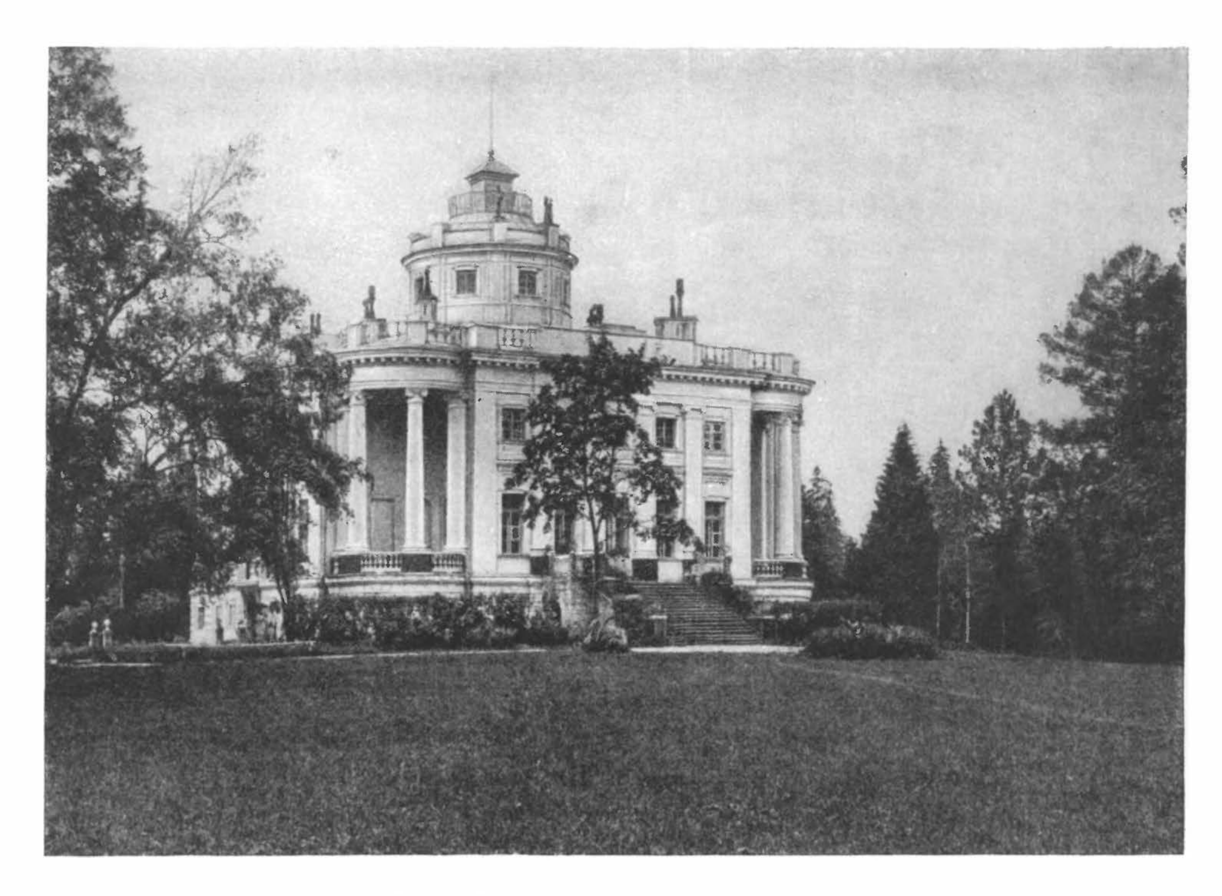


В. Баженов (?). Пехра-Яковлевское. 1779—1786 годы. Гравюра XIX века.

строительстве. Здесь человек чувствовал себя значительно более свободно и естественно, чем в городе, а подобная архитектура не соответствовала интимности, непосредственности человеческих чувств.

Показательны изменения, происшедшие в усадьбе Пехра-Яковлевское (Балашихинского района Московской обл.), созданной в 1779—1786 годах (В. И. Баженов?; *стр. 303*)[1]. Самый дом по характеру своей архитектуры близко напоминал дом в Николо-Погорелом, но соединяющие его с флигелями колоннады (построенные позднее, в 1780—1790-х годах) вносили существенно новый оттенок в общую архитектурную композицию усадьбы. Небольшие, высотою всего в один этаж, колоннады римско-дорического ордера, выгибаясь по кривой в сторону парка, смягчали строгость представительного, почти дворцового центрального корпуса усадьбы. Изгибу колоннад отвечала полуциркульная лестница, спускавшаяся из парка к площадке перед домом и украшенная скульптурами сфинксов и львов. Колоннады обогащали внешний вид усадьбы, придавали всему комплексу нарядность. В течение всей второй половины XVIII столетия подобный прием применялся особенно часто. Мы находим колоннады и в прославленном подмосковном Остафьеве Подольского района, и в Ляличах Брянской области, и в Елизаветине под Москвой (Покровское-Стрешнево), где высота колонн лишь немного превосходила средний человеческий рост, придавая облику усадьбы интимный характер.

[1] М. Ильин. Василий Иванович Баженов. М., 1945, стр. 82. Ср.: А. Некрасов. Забытая подмосковная. М., 1925.



И. Старов. Дом в Таицах под Ленинградом. 1774—1778 годы.

Одновременно с формированием указанного выше типа усадебного дома была сделана попытка почти совершенно обойтись без ордерных форм в его композиции. Ее инициатором был И. Е. Старов. В 1771 году он создал проект дворца в Богородицке под Тулой (осуществленный в 1773—1776 годах)[1].

Двухэтажное здание с полукруглым выступом, отвечающим внутреннему овальному залу, является одновременно центром композиции и самой усадьбы с парком (первоначально регулярным) и расположенного за озером города. Оси пяти лучевых улиц последнего сходятся в овальном зале дворца. Подобная композиция, восходившая к планировочным приемам Версаля, где условным центром дворца и города была спальня короля, противоречила идейным основам искусства русского классицизма. Поэтому она не получила дальнейшего развития в архитектуре русской усадьбы XVIII—XIX веков.

Подчеркнутая суровость и строгость архитектуры дома, обработанного рустом и филенками, находила себе соответствие в глухих каменных оградах (взамен колоннад), соединявших дом с флигелями. Выполненная Болотовым в 1780-х годах замена регулярного парка пейзажным с многочисленными декора-

[1] Н. Белехов и А. Петров. Иван Старов. М., 1950, стр. 35—37.

тивными парковыми сооружениями не могла изменить общего официального характера этой дворцовой усадьбы.

Показательно, что в следующем своем произведении — подмосковной усадьбе Никольское-Гагарино (Новопетровского района Московской обл.; 1776)[1] — Старов успешно преодолел указанные выше недостатки. Дом, построенный на вершине пологого холма, отличается живописностью, чему немало способствует его сложно скомпонованный план с овальными залами и прямоугольными комнатами, столь напоминающий планы Баженова для царицынских павильонов. Особенно привлекателен садовый фасад, (*стр. 169*), где второй этаж как бы отступает назад в виде вогнутой внутрь дома стены, в то время как первый выдается вперед в виде овального в плане объема. Это живописное противопоставление различных по характеру форм усилено двухколонными лоджиями, размещенными на угловых ризалитах здания. Венчающий дом круглый бельведер с куполом объединяет разнохарактерные части дома, придавая всему сооружению завершенность. Ворота глухих, криволинейных в плане оград обработаны парными пилястрами, поддерживающими перекинутую через проезд арку.

Парк усадьбы был разбит Старовым в соответствии с рекомендациями Болотова: звездообразно сходившиеся у дома аллеи сочетались с парком-лесом и свободно насаженными деревьями. Все вместе взятое придавало Никольскому-Гагарину особенно живописный вид, столь ценимый в усадебном искусстве того времени.

Следует отметить, что при создании усадебных ансамблей Старов с большим вниманием относился к русским архитектурным традициям. В XVI—XVII веках в архитектурной композиции русской усадьбы огромное значение получил усадебный храм. Достаточно вспомнить храмы в Вяземах и Хорошеве, сооруженные Борисом Годуновым в конце XVI века, или церкви в Уборах, Троицком-Лыкове или Филях — в XVII столетии. Особенно показательна усадьба Сафарино (Софрино) под Москвой, где неизвестный нам мастер соединил хоромы владельцев (Апраксиных) с церковью, которая, благодаря своей ярусности, естественно, заняла в ней главенствующее положение.

Эта традиция с успехом была развита мастерами середины XVIII века. Так, К. И. Бланк в усадьбах А. И. Шувалова под Москвой — в Спас-Косицах и Вышгороде (близ Вереи) — соорудил центрические храмы, в которых отчетливо ощущается преемственность от прославленных произведений петровского времени. Великий современник Старова Баженов также продолжил эту традицию в своих усадебных произведениях, подчеркнув ее применением форм древнерусского зодчества (Поджигородово, Знаменка). Хотя Старов и не обращался к декоративным архитектурным формам родного прошлого, тем не менее он, без сомнения, изучил закономерности их построения. Так, в Богородицке он включил в ансамбль усадьбы колокольню, построенную еще в первой половине XVIII века. Она завершала одну из основных перспектив усадьбы, входя существенным звеном в ее композицию. С этой же целью Старов построил в

[1] Там же, стр. 46.

1777 году в Никольском-Гагарине церковь и знаменитую в истории русской архитектурной классики колокольню. Несмотря на то, что архитектура последней полностью основывается на ордерных формах, в ее общей композиции можно усмотреть традиции древнерусских башнеобразных сооружений. На массивной монолитной и высокой нижней части поставлена колоннада, увенчанная бельведером, прорезанным широкими арками. Подобное композиционное построение может быть сопоставлено с композицией массивных башен Новодевичьего монастыря, завершенных легкими ажурными «коронами».

Старов не был одинок в подобных исканиях. Еще в 1772 году в подмосковной А. И. Глебова, Виноградове, был построен М. Ф. Казаковым (?) храм, игравший ту же роль в архитектурной композиции усадьбы[1]. Благодаря своей высоте, подчеркнутой ярусности построения, не говоря об умело осуществленной планировке с подводящей от дома к храму аллеей, он занимал видное место в усадьбе.

Эти примеры свидетельствуют об устойчивости традиций в усадебном строительстве. Но традиции понимались не догматически, а глубоко перерабатывались мастерами в соответствии с архитектурными принципами своего времени.

Эстетика русского классицизма нашла наиболее яркое отражение в усадьбах центрического типа, созданных преимущественно в 70-х начале 80-х годов XVIII века. Среди подобных произведений усадьба Демидова в Петровском-Княжищеве (1776) бесспорно занимает одно из первых мест. В ее планировке имелся известный недостаток, так как главное здание было со всех сторон одинаковым. Чтобы выделить фасад, обращенный к парку, пришлось прибегнуть к расстановке вдоль спускающейся к реке аллеи скульптуры[2]. Перспектива замыкалась статуей Аполлона Бельведерского, поставленной на холме над рекой. Очень близок по композиции к дому Петровского-Княжищева спроектированный в эти же годы Старовым дом в другой усадьбе Демидова — Таицах Гатчинского района Ленинградской области (*стр. 304*). Однако при всем совершенстве архитектурной композиции зданий, при тонкой игре и пластике их архитектурных деталей они производили слишком величественное впечатление. Весь строй архитектурных образов таких сооружений, в особенности характер крупных ордерных форм, отражал не столько тягу к естественности и простоте, которая все сильнее давала себя чувствовать в архитектуре русского классицизма, сколько стремление воплотить идею, высказанную позднее Карамзиным: «Мы не имеем нужды прибегать к басням и выдумкам, подобно грекам и римлянам, чтобы возвысить наше происхождение: слава была колыбелью народа русского, а победа вестницею бытия его»[3].

[1] Близкие примеры мы находим и в подмосковных усадьбах Петровском-Княжищеве, Никольском-Прозорове (1792; М. Ф. Казаков), Быкове (1789; В. И. Баженов), Пехре-Яковлевском, Арпачеве под Торжком (1782—1791; Н. А. Львов) и т. д.

[2] Отлита из чугуна на уральских заводах Демидова.

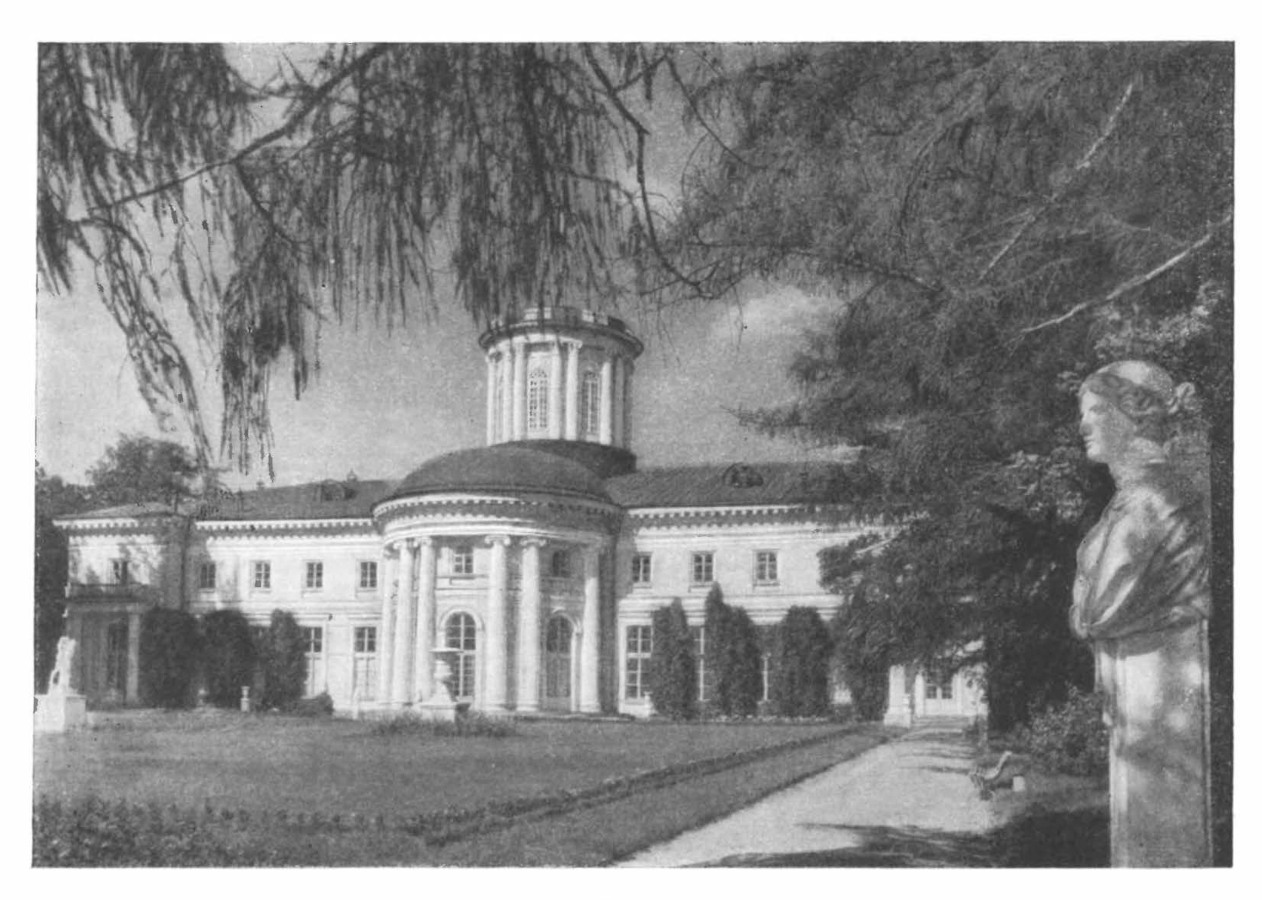
[3] Н. Карамзин. О любви к отечеству и народной гордости. Сочинения, т. VII. СПб., 1834, стр. 116.



Останкино под Москвой. Конец XVIII века.

Изменения, происходившие в развитии усадебной архитектуры, нашли отражение и в типе прямоугольного вытянутого дома. Вельмож и крупных землевладельцев-помещиков не могла удовлетворить архитектура зданий, подобная Пехре-Яковлевскому или Ярополыцам Чернышевых (даже при соответствующих достройках колоннад, флигелей и т. д.). Эти сооружения выглядели недостаточно пышными и величественными, поэтому наиболее состоятельные владельцы строили себе в 70—80-х годах XVIII века обширные усадьбы дворцового типа. Усадебный дом-дворец стал центром композиции. Большой парадный двор обрамлен корпусами значительных по объему флигелей (Горенки Балашихинского района Московской обл.). Нередко в непосредственной связи здесь размещались здания оранжерей, конного двора, театра. Пилоны ворот, украшенные колоннами, иногда заменялись триумфальными арками. Большую роль стали играть колоннады или аркадные галлереи (Архангельское Красногорского района Московской обл., Ляличи и др.), связывавшие флигели с главным домом.

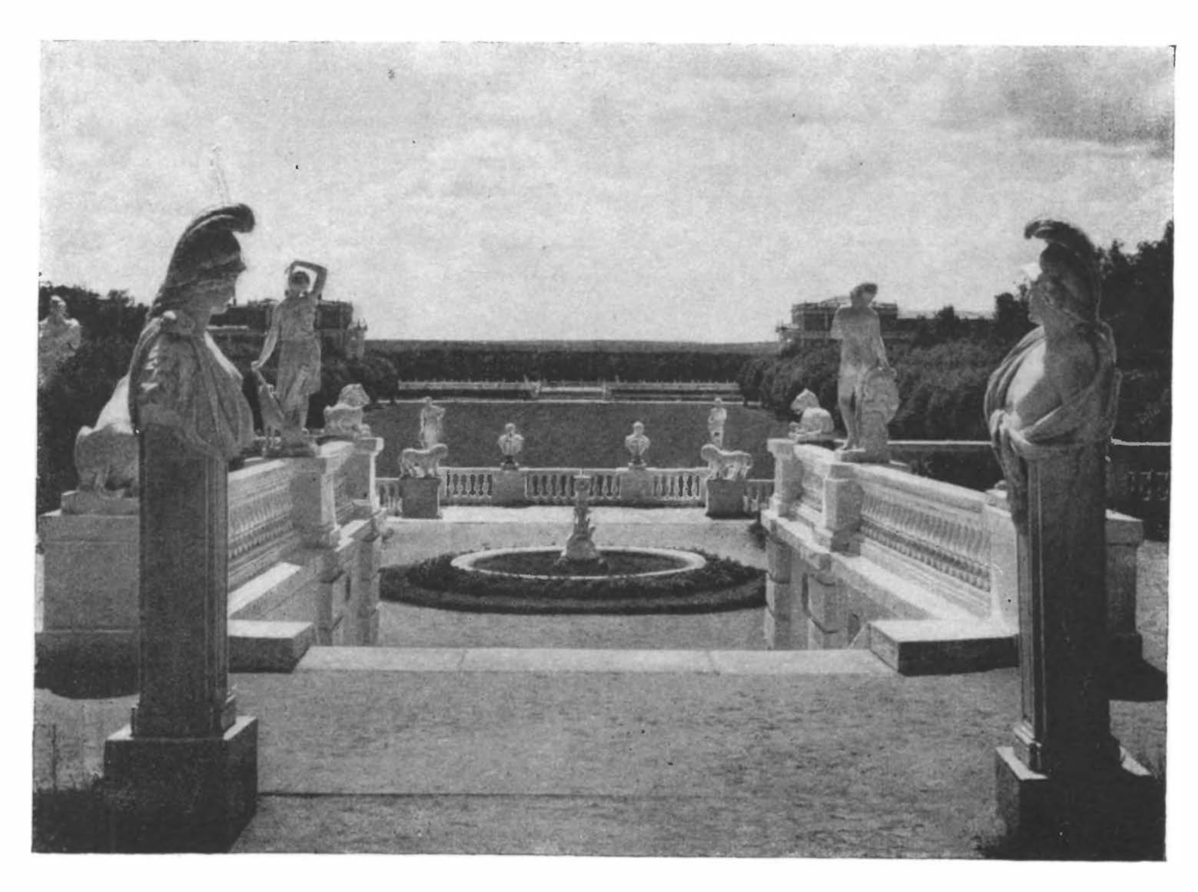
Размах планировки, обилие составлявших подобную усадьбу-«резиденцию» построек и т. д., естественно, потребовали большого внимания к архитектуре главного дома. Количество колонн в его портике увеличилось. Их стали дальше отставлять от стены, что усиливало светотеневое и, следовательно, пластическое



Архангельское под Москвой. 1780-ые — 1831 годы.

начало композиции здания (Ольгово Московской обл., Батурин Черниговской обл. и др.). Фронтон утяжелился как вследствие большей крутизны, так и из-за усложнения профилей карнизов. Особое значение получил цокольный этаж, на который ставились колонны портика. Этот прием был наиболее действенным средством увеличить значение здания в ансамбле. Он, как известно, широко применялся и в городской архитектуре. Отделка залов и комнат бельэтажа, расположенных обычно анфиладой, поражала своей роскошью; примером могут служить дворцы в Ляличах или в Останкине. В последнем жилое здание дворцового типа объединилось с театром (*стр. 307*). Несмотря на то, что в Архангельском отсутствовал цокольный этаж, строй и характер архитектуры главного дома отвечали требованиям усадьбы дворцового типа (*стр. 308, 309*). Знаменитый партер с бесчисленными статуями и бюстами, как и террасы, усиливает великолепие этой прославленной подмосковной, строившейся в течение полувека (1780— 1831).

К подобному же типу дворцовых усадеб должен быть отнесен и Павловск, созданный усилиями ряда знаменитых зодчих. Здесь были осуществлены искания, характеризующие художественное развитие России в конце XVIII века. Павловск, представляющий собой выдающееся явление мирового искусства, близко



Архангельское под Москвой. 1780-ые—1831 годы.

примыкает к тому основному направлению, по которому пошло в России развитие усадебной архитектуры[1].

Небольшой усадебный дом с фронтоном и колоннами, приветливо выглядывавший из-за зелени парка, стал типичным и характерным для русской усадьбы эпохи классицизма. Подобные здания стали появляться уже в 70-х годах XVIII столетия; примером может служить деревянный главный дом в Кускове (Ухтомского района Московской обл.), датируемый 1777 годом (*стр. 310*). Несмотря на свою значительную величину, торжественный портик из спаренных колонн и блестящее внутреннее убранство (в особенности белого танцевального зала, занимающего всю центральную часть здания, обращенную к партеру парка), кусковский дом характеризуется в своем облике чертами интимности и простоты, получившими такое большое развитие в архитектуре русских усадеб 80—90-х годов XVIII века.

Большой интерес в этом отношении представляет Белый домик подмосковного Никольского-Урюпина, построенный в 1780 году (*стр. 311*)[2]. Его удлиненный

[1] См. стр. 223—224, а также М. Алпатов. Художественное значение Павловска.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР», М., 1954, стр. 201—237.

[2] С. Торопов. Никольское-Урюпино.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 2. М., 1925, стр. 46—52.



Ф. Аргунов и А. Миронов. Дом в Кускове под Москвой. 1777 год.

объем обработан изящно выполненными архитектурными деталями, лепниной и резьбой. Последняя, помещенная в лоджии, сочеталась с росписью «гризайль», которой был украшен и центральный «Золотой» зал дома. В библиотеке дома имелись тетради с гравюрами арабесок, орнаментов и других рисунков, выполненных Буше. Они хранили следы карандашной сетки, что говорило о том, что ими пользовались. Слегка измененный рисунок этих арабесок перенесен на стены дома. Необходимо отметить крайне любопытную и характерную деталь архитектуры дома: членение стен Белого домика отвечает правилам коринфского ордера, пилястры и колонны которого в изящном ритме украшают его с трех сторон; в то же время садовая лоджия имеет не коринфские, а ионические колонны, которые придают архитектуре здания черты интимности и радушия. Подобное вольное обращение с ордерными формами классики получило значительное распространение при строительстве деревянных усадебных домов — в так называемом «деревянном классицизме».

Использование арабесок Буше в убранстве Белого домика Никольского-Урюпина не было единичным явлением в строительстве русских усадеб. Прав С. А. Торопов, указавший, что архитектурными книгами Палладио, Поццо, Витрувия, Давиле, Блонделя и Нефforжа часто пользовались не слишком знающие и одаренные зодчие[1]. Об этом говорил и Н. А. Львов в своих примечаниях к переводу трактата Палладио: «Строгие правила и общие меры

[1] С. Торопов. Архитектура Ярополъца.— В кн.: «Ярополец». М., 1930, стр. 46.



Белый домик в Никольском-Урюпине под Москвой. 1780 год.

каждому чину помогло неоспоримо ученикам и посредственным художникам; но... стеснило напротив того пределы превосходных талантов и вкуса»[1].

Обращение к творчеству великого зодчего Возрождения дало повод говорить о русском палладианстве XVIII века. Однако решающее значение для рассмотрения этого архитектурного явления имеют не те или иные формальные приемы, близкие к вилле Ротонде или Триссино в Меледо, но результат их применения — идейное содержание и художественный образ произведений русских зодчих. В этом плане особенно показательно сравнение усадеб, созданных «палладианцем» Львовым, с произведениями зодчего-итальянца. Интимность, лиричность, даже известная романтичность являются органическими чертами русской усадебной архитектуры, в то время как виллам Палладио свойственны классическое спокойствие, порядок, гармония и несколько абстрактное совершенство. Порой эти виллы излишне холодны в своем величии. Они скорее памятники мыслящему идеальному человеку, нежели жилые дома в собственном смысле этого слова[2]. Произведения же Львова — построенная им усадьба Раек близ Торжка, проекты жилых домов Соймонова, Капниста и других[3] — как нельзя более отвечали

[1] Четыре книги Палладиевой архитектуры. Кн. 1. СПб., 1798, стр. 37.

[2] М. Ильин. Наследие Палладио и русская архитектура конца XVIII века.— «Архитектура СССР», 1938, № 10, стр. 35—40.

[3] М. Ильин. Чертежи архитектора Н. А. Львова.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 2, стр. 64—66; М. Будылина. Николай Александрович Львов.— Сб.: «Советская архитектура», вып. 5, М., 1954, стр. 75—87.

чувствам и мыслям реального, живого человека с его горестями и радостями. Поэтому русское «палладианство» — не столько слепое подражание формальным приемам прославленного мастера, сколько оригинальное претворение наследия великого итальянского зодчего, по всему своему внутреннему строю отличное от того, что было присуще архитектуре северной Италии середины XVI века.

Большинство русских усадеб XVIII века было создано при участии или по проектам крепостных архитекторов и садоводов. Среди них были мастера, обладавшие не только значительными практическими знаниями, но и незаурядным художественным дарованием. При отдельных больших усадьбах складывались, по существу, даже целые школы крепостных мастеров. Так, в усадьбах Шереметевых — в Кускове и Останкине — проявили себя Ф. С. и П. И. Аргуновы, А. Ф. Миронов, Г. Дикушин и др. В Архангельском во главе крепостных художников работал В. Я. Стрижаков, в Алексине — В. Жданов и Д. Поляков и т. д.[1]

Крепостные архитекторы, воспитанные на традициях местной деревянной архитектуры и на образцах более раннего деревянного же зодчества усадеб рубежа XVII и XVIII веков, естественно, вносили в свои произведения черты древних традиций и народного художественного вкуса[2]. Это сказывалось не только на общей планировке усадеб, но и на отношении к классическим формам как к декоративным элементам.

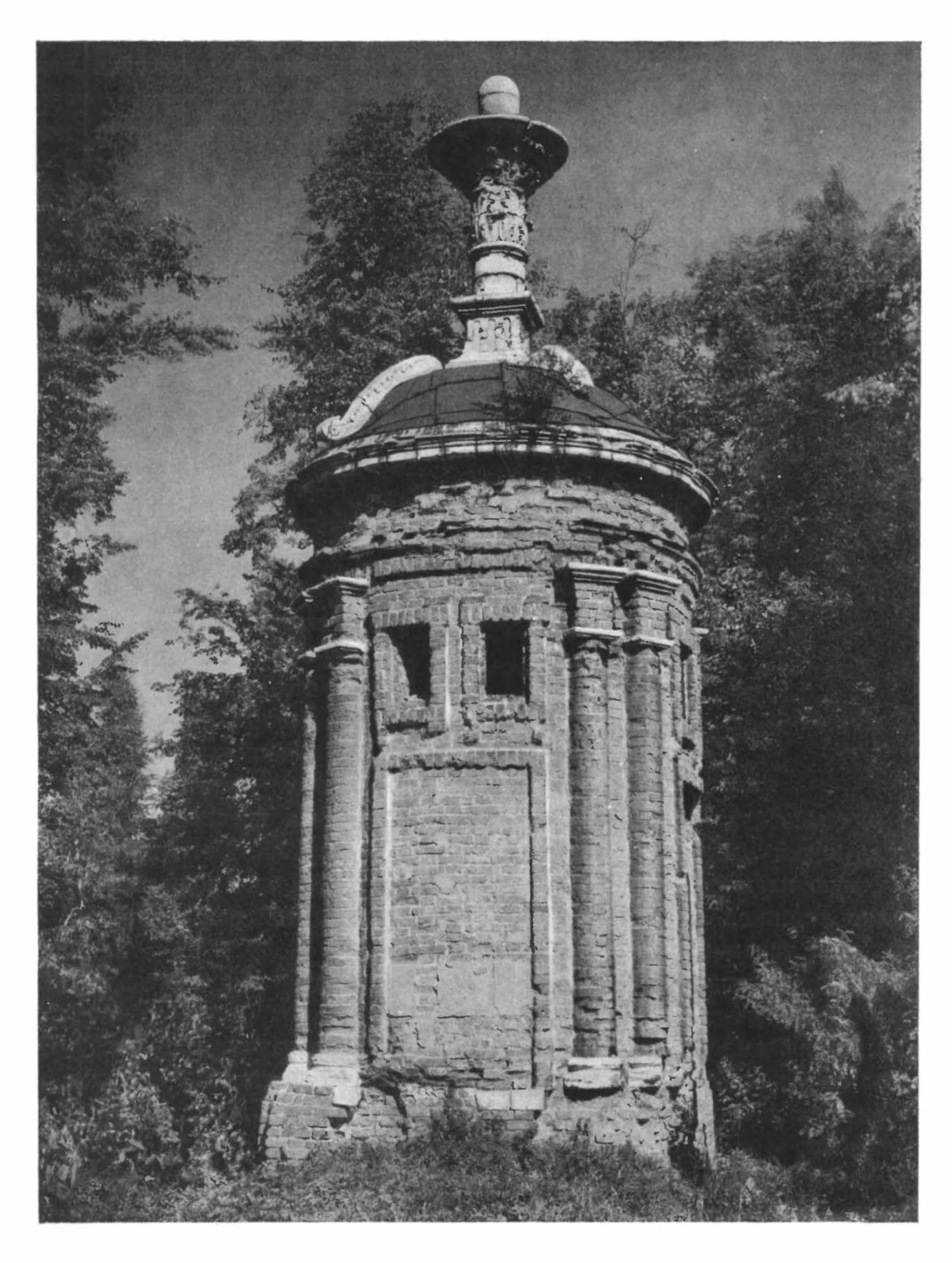
Острота и своеобразие многих произведений, созданных крепостными архитекторами, не могли остаться незамеченными. Исследователи справедливо усматривают воздействие «деревянного классицизма» на формы каменных произведений, нередко созданных выдающимися зодчими того времени (такое воздействие обнаруживают, например, тонкие и редко расставленные колонны Строгановской дачи Воронихина, Камероновой галлереи и т. д.)[3].

Сохранению и, вместе с тем, развитию национальных традиций в усадебном искусстве способствовало создание ансамблей, в архитектуре которых были широко применены формы древнерусского зодчества. В этой области особенно большой вклад был сделан В. И. Баженовым. Характерно, что именно при строительстве усадеб впервые были осуществлены интереснейшие опыты новых архитектурных исканий великого мастера. Это объясняется тем, что в то время в Подмосковье еще сохранились примечательные образцы зодчества начала XVIII столетия. Показательно, что эти опыты были начаты с церковных построек. Произведения петровского времени подсказывали не только декоративные формы, но и композицию, что позволяло легко достигнуть соответствующих художественных результатов.

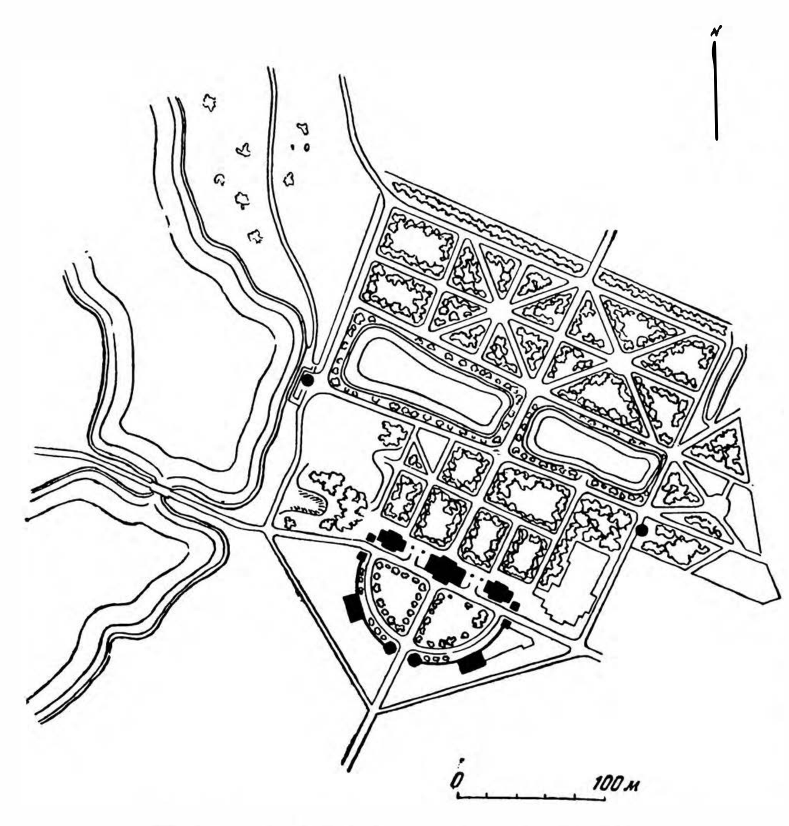
[1] С. Безсонов. Крепостные архитекторы. М., 1938.

[2] «История русской архитектуры. Краткий курс». М., 1951, стр. 236.

[3] А. Греч. Деревянный «классицизм».— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 2—3. М., 1928, стр. 18—19.



В. Баженов. Беседка в Михалкове. 1771—1776 годы.



В. Баженов. Генеральный план Михалкова. 1771—1776 годы.

Обмер Е. П. Щукиной.

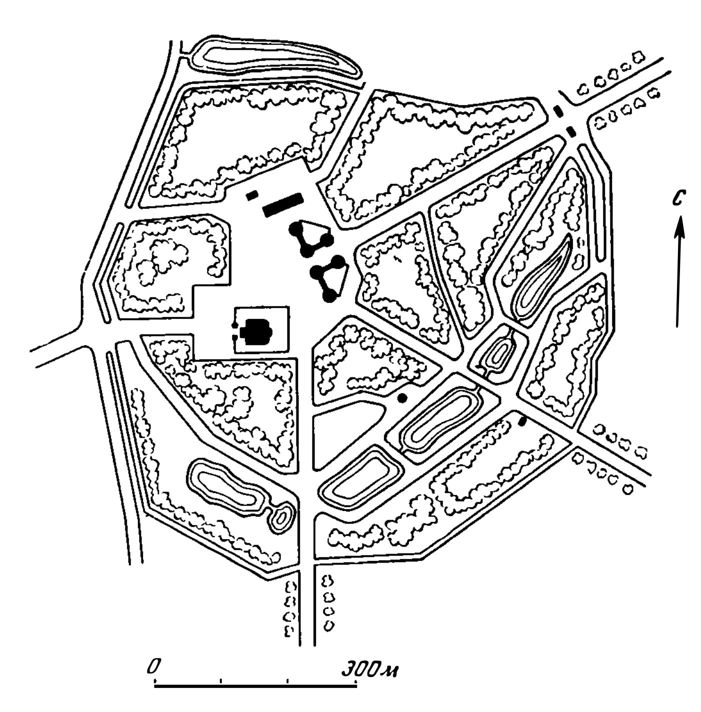
По-видимому, одной из первых усадеб этого направления, получившего позднее не совсем верное название псевдоготики, была подмосковная П. И. Панина — Михалково (1771—1776). Ранее существовавшая усадьба с регулярным парком[1] была дополнена системой прудов и беседками, в которых были своеобразно использованы архитектурные формы памятника Лисикрата в Афинах (*стр. 313*)[2]. Самая усадьба (*стр. 314*) состояла из дома и двух флигелей, перед которыми располагался полукруглый парадный двор, охваченный глухой оградой с тремя въездами и еще двумя флигелями. Ворота въездов фланкированы оригинальными башнями. В башнях главного въезда использованы мотивы кремлевских башен. Это сходство усиливается красно-белой окраской, соответствующей цветам естественного камня и кирпича. Несмотря на строго симметричную планировку центральной части усадьбы, она производила живописное впечатление, что было достигнуто как раздельной расстановкой усадебных построек, так и их различной высотой.

Еще более живописный характер свойствен усадьбе Марьинке Бутурлиных, осуществленной, по-видимому, в 80-х годах XVIII века (*стр. 315*)[3]. Планировка треугольных в плане корпусов конного двора с своеобразными группами башен указывает на работу первоклассного мастера (В. И. Баженов?). Пилоны ворот были увенчаны восемью башенками и соединены стрельчатой аркой. Остальные постройки усадьбы, вплоть до погреба, были выполнены с применением тех же декоративных приемов. Особой красотой отличался парк с продуманной планировкой прямых и изгибающихся аллей, системой замысловатых по конфи-

[1] Установлено Е. П. Щукиной.

[2] В. Згура. Новые памятники псевдоготики.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 1. М., 1927, стр. 1—4.

[3] М. Ильин. Марьинка Бутурлина.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8, М., 1929, стр. 56—57.



В. Баженов (?). Генеральный план Марьинки Бутурлиных. 1780-е годы.

Обмер Е. П. Щукиной.

гурации прудов и обилием всевозможных беседок и иных парковых сооружений.

Постройка Петровского подъездного дворца и подмосковной царской резиденции Царицына способствовала строительству подобных усадеб. Даже в классических усадьбах* (например, в Ярополъцах) ставились «псевдоготические» ограды с башнями, делавшие их облик более живописным. Подобные усадьбы строились вплоть до начала XIX века (Красное близ г. Михайлова Рязанской обл.).

Большое число различных типов усадеб уже само по себе свидетельствует о значительной работе, проделанной русскими архитекторами в области усадебного строительства. Благоприятные условия для свободной планировки усадеб позволяли наиболее полно раскрыть художественные идеалы русского классицизма.

АРХИТЕКТУРА КРЕСТЬЯНСКИХ ПОСТРОЕК

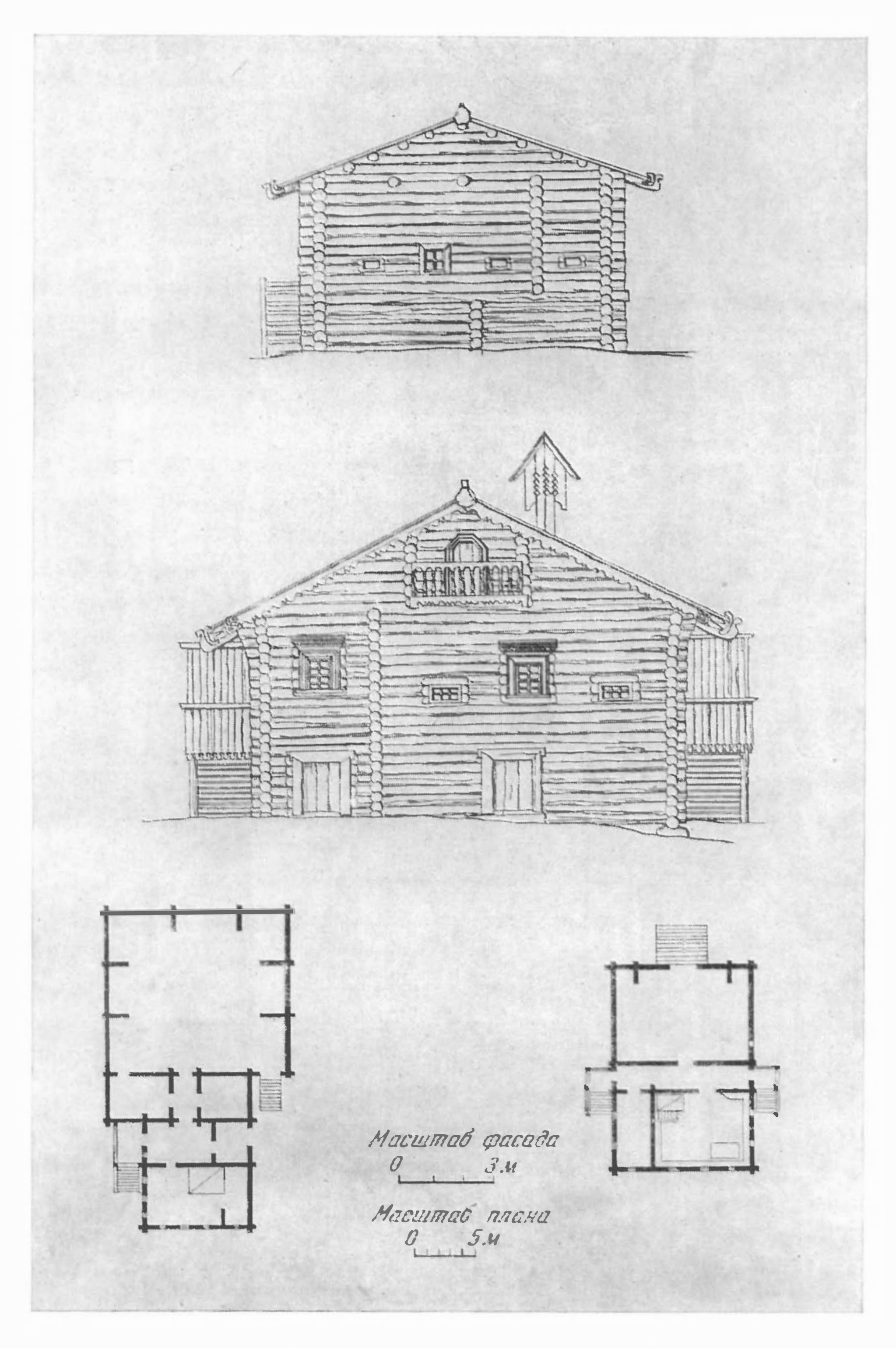
И. В. Маковецкий

Наиболее древние крестьянские постройки, дошедшие до нас в натуре и сохранившие свои основные планировочные, конструктивные и декоративные особенности, датируются второй половиной XVIII века. К числу таких известных нам памятников можно отнести избы в селах Брусенец, Верховье (Онежского района Архангельской обл.), Воробьево (Сокольского района Вологодской обл.), Кошино (Холмогорского района Архангельской обл.), Стрельниково (Костромской обл.), Бор (Верхне-Тоемского района Архангельской обл.) и некоторых других. Эти постройки говорят о большом разнообразии типов крестьянских изб, сложившихся на Севере[1] уже к XVIII веку.

Развитие народного зодчества в северных областях протекало в несколько иных условиях, чем в средней и южной России. Черносошные крестьяне Севера избежали крепостного закабаления, охватившего среднюю и южную Россию. Разложение натурального хозяйства и проникновение товарно-денежных отношений в сельское хозяйство Северного края произошло значительно раньше, чем в других областях с их вотчинным и поместным землевладением. В противоположность крепостным крестьянам, платившим оброк помещику натурой, черносошные выплачивали подати деньгами, что заставляло их развивать промыслы и ремесла, производить товары для рынка, продавать продукты своего труда. Крестьяне северных областей слыли редкими умельцами во многих ремеслах и, прежде всего, были отличными плотниками и резчиками по дереву.

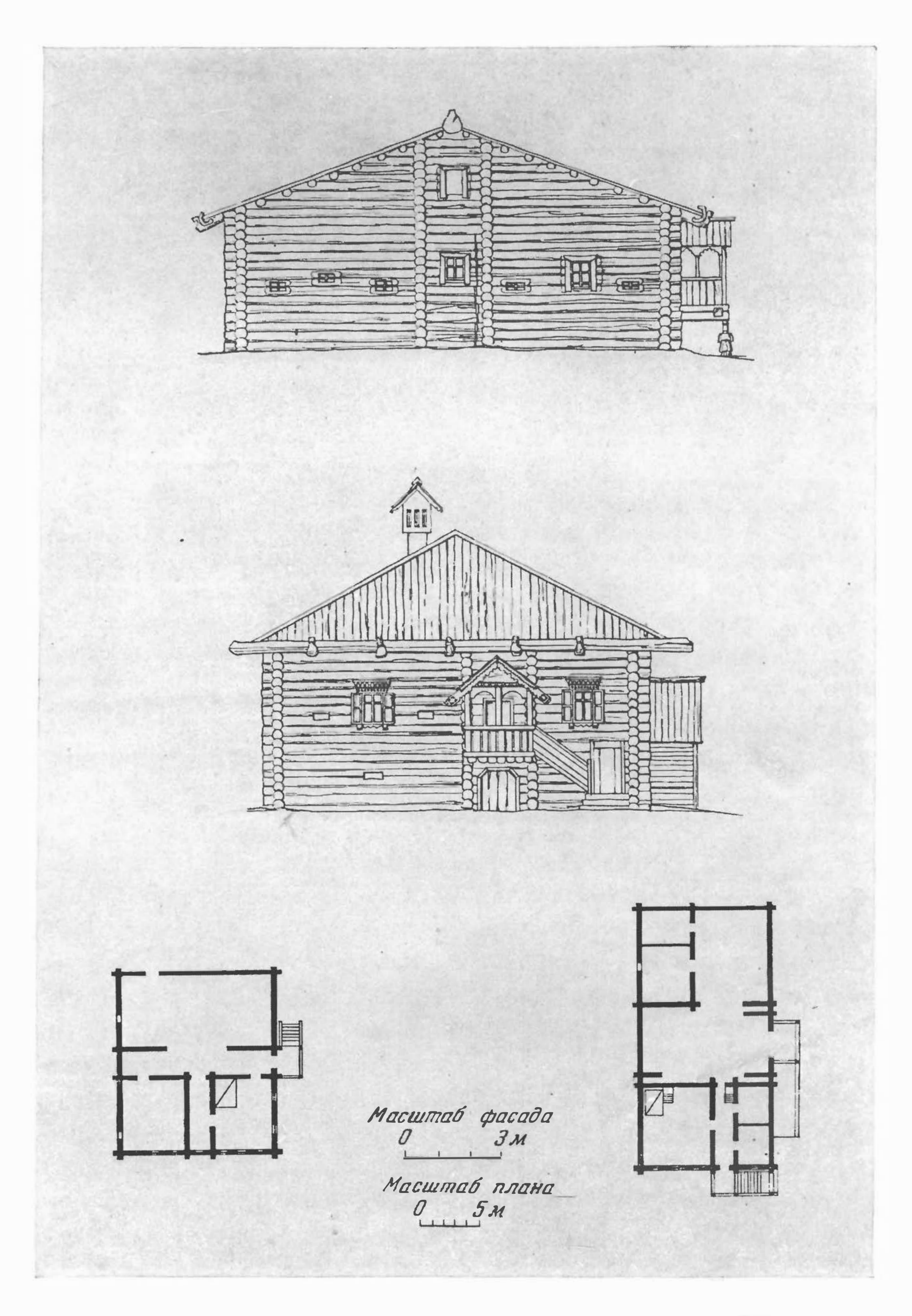
Объемно-пространственная композиция северного крестьянского дома была предельно проста (*стр. 317,318,319*). Впереди, на высоком подклете, предохранявшем от

[1] В средней полосе СССР памятники народного зодчества второй половины XVIII века до нашего времени не дошли. Этим объясняется ограничение материала данной главы северными областями СССР, где они изредка встречаются. В качестве иллюстрации нами дополнительно привлечена изба в селе Таратино Ленского района Архангельской области (первая половина XIX века), близкая по плану и объемно-композиционному построению к избам второй половины XVIII века.



Изба в селе Верховье Архангельской области. 1765 год.
Изба в селе Брусенец Архангельской области. XVIII век. Фасады и планы.

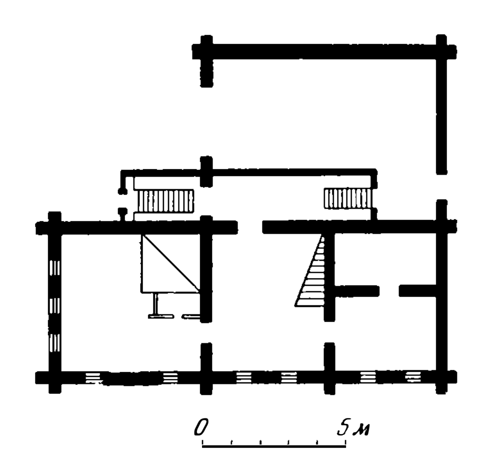
Чертеж Т. А. Лапшиной.



Изба в селе Таратино Архангельской области. 1-я половина XIX века.
Изба в селе Воробьево Вологодской области. XVIII век. Фасады и планы.

Чертеж Т. А. Лапшиной.

сырой почвы и высоких сугробов, находилась жилая изба. В подклете располагалась хозяйственная кладовая, соединенная с избой короткой лестницей, поставленной у печи. К избе примыкали сени с выходом на крыльцо. Позади сеней строился двухэтажный двор. Нижний этаж двора использовался для содержания скота (омшаник, хлев, стойла для лошадей), верхний — для хранения запасов сена. Большой бревенчатый «ввоз» соединял второй этаж с улицей. Все помещения объединялись общей кровлей, что было удобно для ведения хозяйственных работ и ухода за скотом в ненастную погоду, и представляли собой единый, цельный по своему внешнему облику объем «дома-двора».



План-схема избы.
Чертеж Т. А. Лапшиной.

Сохраняя принципы компактного расположения помещений, плотники создали разнообразные типы построек и конструктивные приемы. Вот далеко не полный перечень их, почерпнутый из закладных, заемных и купчих XVI—XVIII столетий, содержащих подробное описание крестьянских и посадских дворов по рекам Онеге и Северной Двине, Беломорскому побережью и Прикамью[1]: избы наземные, избы на подклетах, на взмостье, на шербетах, избы с перерубом, с пристенком, горницы, вышки, клети, повалуши, сенники, сени с подсеньем, погреба с надпогребицами, амбары с предмостьем, сараи на столбах, бани с предбанниками, хлевы, омшаники, конюшни, житницы, овины, гуменники, полевые сушила и тому подобные сооружения.

В этих многочисленных и разнообразных деревянных постройках Севера отразились художественные взгляды русских плотников, их представления о красоте в строительном искусстве.

В народном зодчестве проявились простота, ясность мысли и большая творческая искренность народных мастеров. Созданная ими архитектура рождалась при решении практических, жизненных задач, в условиях максимальной экономии средств, времени, строительных материалов. Естественным было стремление как можно разумнее использовать имевшиеся скромные возможности, применять только проверенные многовековым опытом наиболее прочные и дешевые типы построек и способы их возведения, наиболее простую систему планировки и расположения их на приусадебном участке. Вследствие этого самой природе народного зодчества была чужда какая бы то ни была конструктивная фальшь, какие бы то ни было ложнодекоративные приемы, влекущие за собой излишние расходы материалов или без надобности возведенные части и элементы сооружений.

[1] «Акты юридические, или собрание форм старинного делопроизводства». СПб., 1838, стр. 126—129, и др.

Основу тектонической системы северной крестьянской избы составляет бревенчатый сруб. С предельной четкостью он раскрывает фактуру строительного материала и структуру сооружения. Четыре горизонтальных бревна соединены между собой в венец при помощи врубки их концов. Ритмические ряды венцов обусловливают габариты постройки; они являются своеобразным модулем и масштабом здания. Диаметр бревна (от 30 до 40 см) повторяется во всех конструктивных и декоративных элементах: балках и стойках, косяках и колодах, резных досках и пластинах кровли. Кратному числу бревен равны проемы окон, дверей и ворот, элементов балконов и крылец. Свойства строительного материала позволяют народным зодчим достигать архитектурно-конструктивного единства при решении самых сложных композиционных задач.

Тектоническая система стены двора значительно отличалась от стены жилой части дома. Изба от основания подклета до кровли состояла из горизонтальных венцов бревен; стена первого этажа двора имела массивные вертикальные стойки, поддерживавшие сруб второго этажа. Проемы между стойками забирались более тонкими бревнами, а иногда плахами (подобная конструкция давала возможность менять сгнившие участки стен, не разбирая всей постройки).

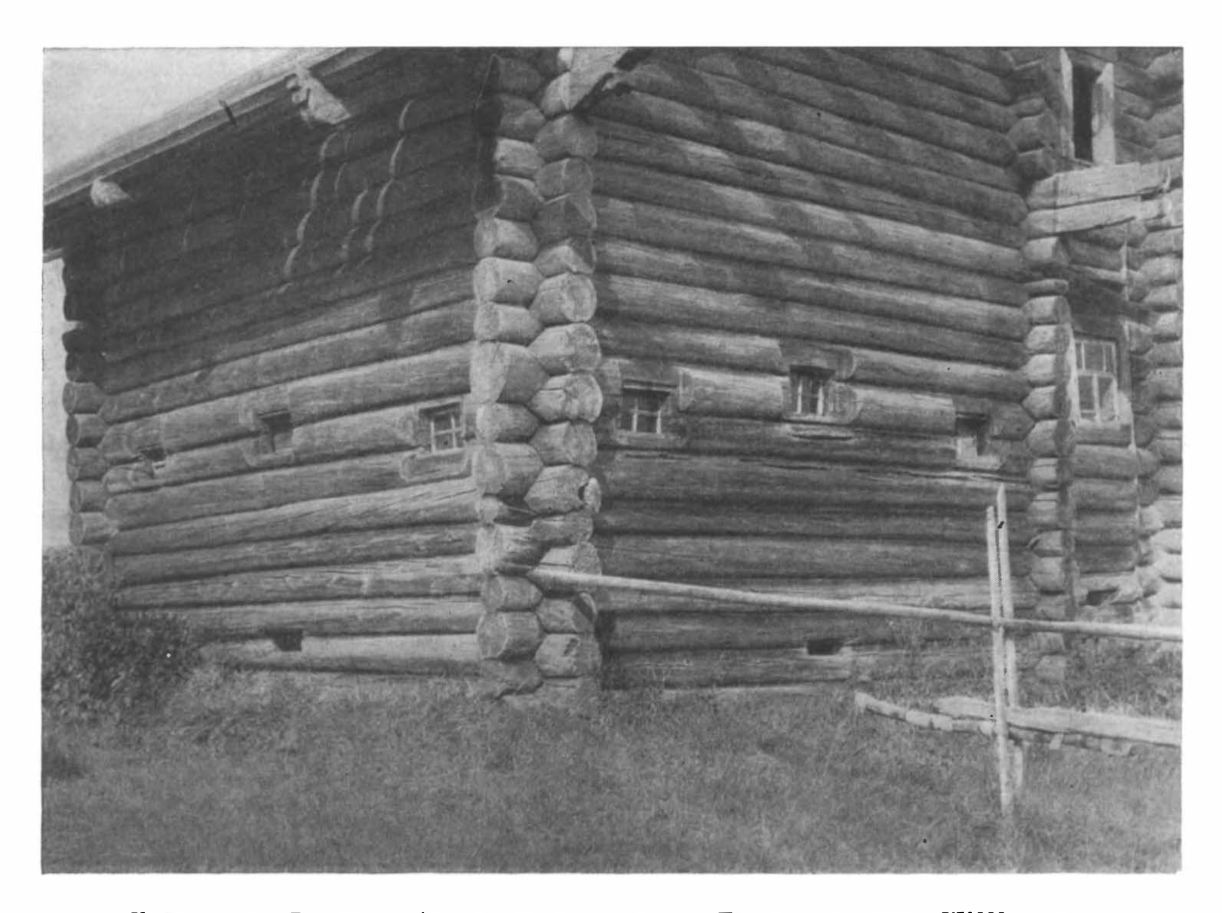
В крестьянском зодчестве преимущественное употребление имела рубка в «обло». При этом способе в каждом бревне на половину его толщины делался полукруглый заруб, позволявший плотно вложить в него следующее поперечное бревно. Концы бревен выпускались на 20—30 см за пределы конструктивной связи. Для утепления стен в пазы между бревнами укладывали мох и паклю.

Пол состоял из бревенчатого наката, засыпанного сухой землей, поверх которого настилались тщательно пригнанные «с вытесом четверти» толстые доски. Потолок делался из кругляков, опиравшихся на бревенчатую стенку и балку-матицу. С чердачной стороны он был смазан глиной и также засыпан землей.

Такой же древней конструктивной системой являлась двускатная кровля на «самцах» — кровля, опиравшаяся слегами на стенки высоких бревенчатых фронтонов. В слегах закреплялись верхние концы «куриц», представлявших собой еловые стволы с сохранившимся корневищем в виде крюков. На крюках «куриц» лежали водосточные желоба — «водотечники», поддерживавшие обычно два слоя досок с берестяной прокладкой между ними — «скалой». Противоположные концы досок были прижаты к коньковой слеге тяжелым бревном — «охлупнем» (*стр. 325*). Иногда «охлупень» скреплялся с коньковой слегой деревянными стержнями — «стамиками».

С целью предохранения бревенчатых стен здания от атмосферных осадков устраивались большие свесы кровли. В последнем случае для этого использовалась своеобразная консольная система выпускных бревен — «пропусков». Она существовала, как показали материалы археологических раскопок в Новгороде и Москве, уже в XIV—XVI веках.

Принципы планировки жилых построек, как и приемы их возведения, изменялись на протяжении ряда веков очень незначительно.



Изба в селе Таратино Архангельской области. Первая половина XVIII века.

Наиболее древним сохранившимся образцом народного жилища можно считать дом в селе Стрельникове. Поднятая на высокий подклет жилая часть дома состоит из трех весьма близких по своим габаритам помещений: избы, холодной клети и сеней. Аналогичная трехчастная планировка крестьянского жилья прослеживается по писцовым книгам уже в XVI веке. Главным жилым помещением дома в Стрельникове является изба. Значительную часть ее площади занимает русская печь на деревянном срубе. Такая печь сохраняет высокую температуру в течение круглых суток, удобна для варки пищи и длительного хранения ее в горячем состоянии. К печи примыкает «голбец» (постройка над лестницей, ведущей в подполье) с врезанным в головной части шкафчиком для посуды. В стенку у шкафчика упираются две перпендикулярные балки — «воронцы», поддерживающие задние и передние (перед печкой) полати. Вдоль стен идут широкие лавки с резными опушками. В красном углу — божница и стол. Поверх окон устроены полавочники для хранения утвари. Пол и потолок сделаны из тесанных топором тяжелых брусьев. Вся обстановка избы, за исключением стола, врублена в стены.

Рядом с избой расположены сени, которые в этом доме имеют значение самостоятельного помещения. Они освещаются двумя окнами. Характер обстановки свидетельствует о том, что сени были жилым помещением, местом работы,

приема гостей, сохранив свое первоначальное назначение, известное нам по древнейшим летописям XI—XII веков[1], а также по описям и чертежам знаменитого дворца в селе Коломенском XVII столетия[2]. В следующем столетии подобный тип планировки исчезает.

Рядом с сенями располагалась неотапливаемая горница. В ней была отгорожена кладовая.

Уже во второй половине XVIII века отмечается процесс постепенного расширения и членения основного жилого помещения. Этот процесс мы можем наблюдать на примере избы в селе Верховье, построенной в 1765 году. Поперечная стена из обрубков бревен отделяет в ней за печью часть помещения («шомкнушу»), предназначенную для стряпни и освещенную небольшим волоковым окном. В избе села Брусенец, возведенной в то же время, эта внутренняя стена стала уже капитальной «пятой» стеной, образуя новый тип крестьянского дома, так называемый «пятистенок». Вместо одной избы появилось два полностью изолированных смежных помещения.

Исследованная нами изба в селении Бор, относящаяся к 1770 году, дает представление о еще более развитом типе северного крестьянского жилища — «шестистенке». Изба по переднему фасаду делится двумя внутренними стенами на три части: черную избу, горницу и промежуточное помещение — «заулок». Последний используется в качестве холодного чулана, дополнительной комнаты или обычных сеней, соединяющих между собой два жилых помещения. Возможность удобного выхода из этих сеней непосредственно на главную улицу деревни повлекла за собой устройство крыльца и дверного проема на переднем фасаде дома (избы в селах Кошине и Воробьеве). Крыльцо становится центром всей архитектурной композиции фасада, значительно обогащая его пластическую выразительность.

Бо́льшая часть изб имела волоковые окна — маленькие отверстия в стене, не превышавшие по своей высоте толщины одного бревна[3] (*стр. 321*). Наряду с волоковыми окнами с древнейших времен получили широкое распространение, особенно в северных областях, окна с косяками («косящатые»; *стр. 323*). Наличие их в виде красного — центрального — окна в теплой избе или в летних холодных помещениях (светлицах, горницах) мы видим во всех сохранившихся постройках XVIII столетия.

Раскопки в селе Верхняя Лопшенга (на Умской губе Белого моря), проведенные А. Я. Брюсовым, показали, что уже в XVII веке отдельные комнаты крестьянских домов «освещались при помощи довольно больших слюдяных окон»[4].

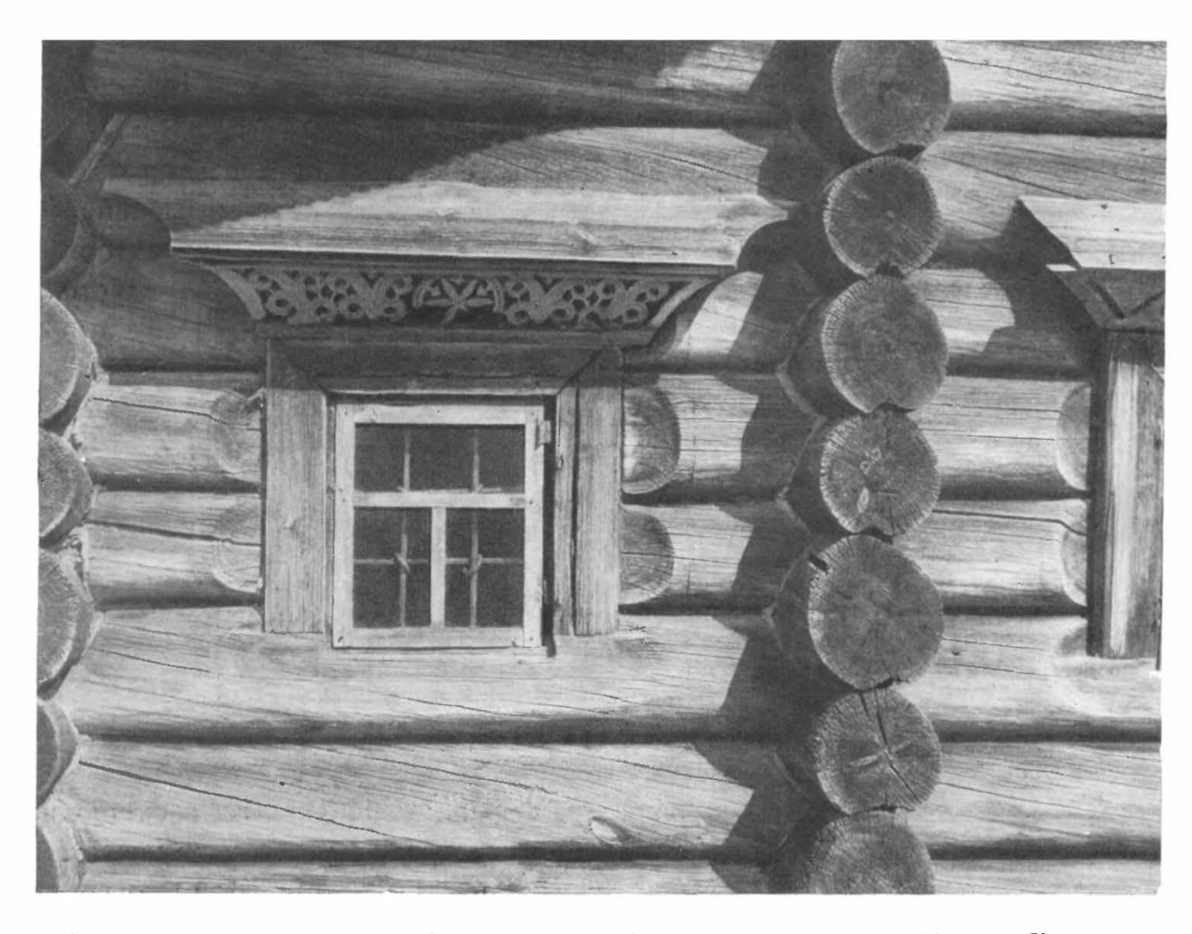
Отопление жилых помещений производилось «по-черному»: печи не имели труб, дым, наполнявший избу во время топки печи, выходил через специальное

[1] «Полное собрание русских летописей», т. 1. СПб., 1846, стр. 73; т. 2. СПб., 1843, стр. 21, 72.

[2] И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. 1. М., 1862, стр. 362.

[3] М. Попов. Как образовалась деревня Митино.— «Известия Вологодского общества изучения Северного края», вып. 1. Вологда, 1914, стр. 77.

[4] А. Брюсов. Селище XVII века Верхняя Лопшенга на летнем берегу Белого моря.— «Труды секции археологии Института археологии и искусствознания». М., 1929, стр. 63.



Косящатое окно избы в селе Кондратьевском Архангельской области. Конец XVIII века.

отверстие в потолке — «дымницу», дымоволочное окно в стене и открытые двери[1]. Изба была единственным теплым помещением в крестьянском доме. В избе варили пищу, работали в зимнее время, спали все члены иногда очень многочисленной крестьянской семьи[2].

Однако ни теснота, ни дым и копоть курного отопления, ни слабый солнечный свет, еле пробивавшийся в помещение через маленькие окна, не могли лишить крестьянина естественного стремления украсить эту скудную обстановку своего жилища, ввести художественные элементы в конструкцию, предметы быта и труда. Например, в избе села Верховья он обработал трехлопастными арочками боковую стенку печи, придал изогнутый контур в виде головы коня припечной доске, красивым сквозным орнаментом украсил брусья деревянного

[1] Печи с трубами, выведенными над крышей, встречались в крестьянских избах во второй половине XVIII века довольно редко.

[2] Как показывают документы по истории крестьянского хозяйства первой четверти XVIII века, в некоторых деревнях Вологодской, Новгородской, Костромской областей в одном крестьянском дворе иногда проживало от 10 до 20 чел.; в дер. Беркаево Вологодского уезда, состоявшей из четырех дворов, насчитывалось 34 чел. мужского пола, 25 чел. женского пола, вместе с детьми («Материалы по истории помещичьего и крестьянского хозяйства первой четверти XVIII века». М., 1951, стр. 57).

помоста. Художественную форму получили также конструктивные части лавок, столов, полатей.

Внешний облик крестьянских построек всегда отражал их внутреннюю планировку, выявлял назначение отдельных этажей и помещений. Выступающие на фасадах торцы поперечных стен наглядно раскрывали структуру и членение всей постройки. Не случайно количеством стен в народном зодчестве характеризовались основные типы деревянных сооружений (четырех-, пяти- и шестистенки).

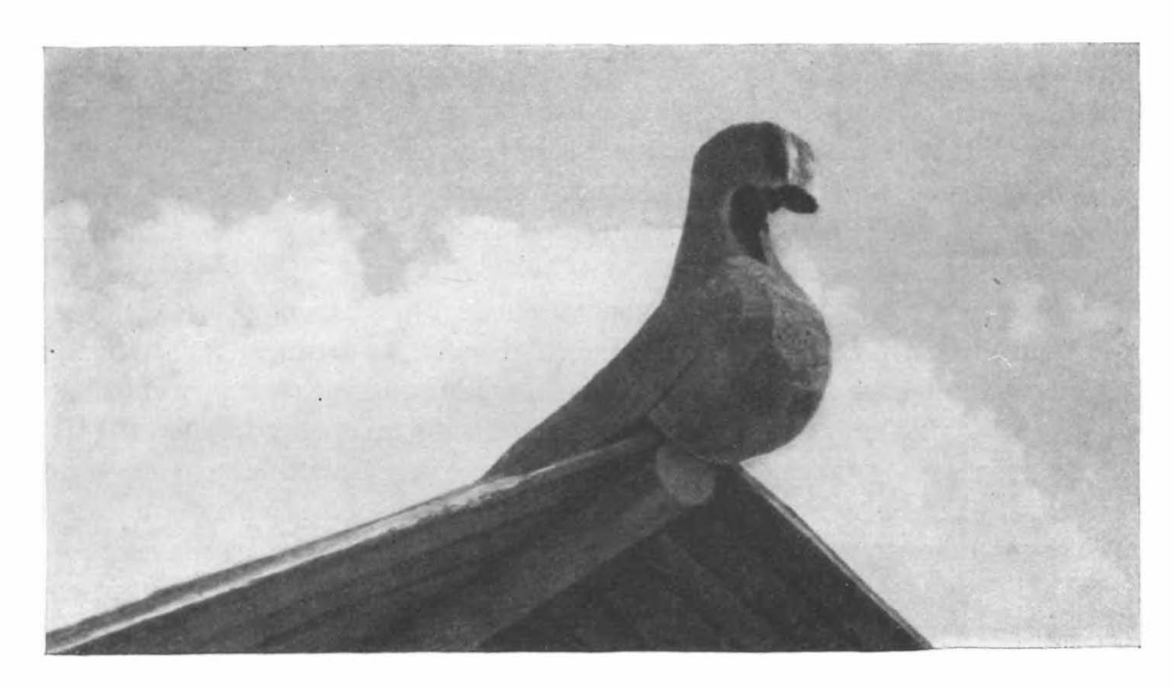
С неменьшей убедительностью свидетельствовали о внутренней планировке здания различная форма оконных проемов, место и порядок их расположения на фасадах.

Польза и красота у народных мастеров были понятиями нераздельными. Целесообразное размещение окон на фасаде избы, выбор их формы и пропорций, поиски наиболее выразительного сочетания этих проемов между собой и связи их с общей архитектурой здания превращались для плотника в процесс подлинного художественного творчества. Применение щелевидных окон на глухой бревенчатой стене подклета с целью его проветривания и повторение больших окон на жилом этаже создавали впечатление мощного основания постройки и облегченного верха.

К этому необходимо добавить, что в среде мастеров всегда проявлялось желание показать свое плотницкое искусство, смышленность, вкус, вызвать своей работой у зрителей чувство одобрения и, больше того, чувство восхищения и радости. Выполняя резьбу на наличниках окон, подзорах балкона, художественно обрабатывая конструктивные детали кровли, плотники придавали суровой и замкнутой бревенчатой избе черты приветливости и уюта, делали ее красивой и нарядной, непосредственно удовлетворяя тем самым эстетические запросы народа.

Органическая взаимосвязь утилитарных и художественных задач проявлялась во всех видах строительной деятельности народных зодчих. Навешивая резные подзоры на выступающие торцы слег, плотник стремился предохранить их от гниения. Укрепляя на стене орнаментированную доску наличника, он закрывал осадочный паз окна от дождя и снега. Нанося узор сквозных отверстий на дымницу, он создавал возможность дополнительного проникновения ветра в деревянный короб, усиливая естественную тягу дымохода.

Огромный бревенчатый фронтон северной крестьянской избы служит прочной опорой для обширной плоской кровли, способной в течение длительной зимы выдержать значительную снежную нагрузку. Стремясь сделать эту кровельную конструкцию наиболее жесткой и устойчивой, плотник вводил в нее дополнительные поперечные стенки. Пространство между стенами используется для жилья, а на выступающих концах поперечных бревен устраивается балкон. Балкон служит не только любимым местом отдыха и неотъемлемой частью верхнего летнего помещения, но и одним из главных элементов украшения дома. Он зрительно облегчает массивный бревенчатый фронтон, который как бы перестает давить на нижнюю часть избы.



«Охлупень».

Не меньшее внимание плотники уделяли архитектурной обработке основных элементов кровли — «куриц», «охлупня» (*стр. 325*), «пропусков». Выполняя свое прямое функциональное назначение в конструктивной системе кровли, эти элементы играли важную роль и в обогащении силуэта постройки.

«Курицы» ритмичным рядом венчали свисающую часть крыши на протяжении всего бокового фасада. Они далеко отступали от стены и четко вырисовывались на фоне неба. Вполне естественным было стремление мастера придать им наиболее пластическую форму. Завершающий кровлю «охлупень» плотник обрабатывал в виде птицы или головы буйного, смелого и стремительного коня, используя излюбленный поэтический образ, много столетий воспеваемый в народных песнях. Контрастируя своим темным силуэтом и затейливыми очертаниями со спокойным и светлым северным небом, «охлупень» придавал постройке законченный облик.

Таким образом, планировка помещений, строительные приемы и художественная обработка конструктивных деталей были подчинены единому замыслу зодчего, общей объемно-пространственной композиции сооружения.

Прямоугольная бревенчатая стена переднего фасада, высокий треугольный с центральным окном или балконом фронтон, два одинаковых остроконечных ската крыши, увенчанные массивным охлупнем, убедительно утверждали принципы симметрии главного жилого объема. Однако эта общая симметрия не была абсолютно строгой, канонически сухой, а скорее живописным равновесием архитектурных масс, пропорциональных членений и отдельных элементов фасада.

Равновесие сохранялось и тогда, когда на фасаде делалось различное число окон, разнообразных по габаритам и несимметричных по расположению, когда на

фасад выводились одна или две дополнительные поперечные стены, смещенные от центральной оси, когда пристраивалось с боковой стороны или непосредственно на главном фасаде несимметричное крыльцо. Все это никак не нарушало общего удивительно четкого и стройного силуэта северной избы, эпически спокойного, соответствовавшего всему строю жизни северных крестьян — поморов, охотников и рыболовов с их мерным говором, уверенными и точными движениями, протяжной, захватывающей песней.

Эти творческие принципы, композиционные приемы, способы и методы ведения строительства были результатом деятельности не одного поколения народных мастеров. Основные архитектурно-художественные качества крестьянских построек, как показывают сохранившиеся жилые избы второй половины XVIII века, уже сформировались к этому времени, приобретя устойчивые черты. В народном зодчестве значительно дольше, нежели в профессиональном, удерживались древние строительные приемы и образы. Оно складывалось в тяжелых условиях феодального строя России; его развитие тормозилось скудными материальными возможностями крестьянства и подчас весьма консервативными традициями. Несмотря на это, в народном зодчестве создавались яркие и сильные художественные произведения, органически связанные с русской природой, целесообразно сконструированные, свидетельствующие о богатой фантазии и высоком мастерстве народных зодчих и резчиков по дереву.



ГЛАВА ВТОРАЯ

СКУЛЬПТУРА

Ф. И. ШУБИН

Н. Н. Коваленская

Хотя русская скульптура второй половины XVIII века в основном развивалась в русле классицизма и достигла здесь большой высоты, все же одним из самых крупных русских ваятелей был портретист Ф. И. Шубин, чье творчество, носившее сугубо реалистический характер, никак не укладывается в строгие рамки классицизма.

Портрет, как изображение конкретного лица, уже самой своей темой был предрасположен к реализму. И в области живописи второй половины XVIII столетия высшие реалистические достижения были связаны именно с портретами Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, С. С. Щукина.

Конечно, и на портрете сказывались этические, а следовательно, и эстетические установки, господствовавшие в обществе. И модель, и художник так или иначе стремились к тому, чтобы созданный в портрете образ отвечал идеалу своего времени. Так, во Франции, где в начале XVIII века еще был широко распространен аристократический портрет, в нем сохранялась известная абстракция: идеальный образ человека должен был быть прежде всего величественным, отражающим значение человека как представителя сословия и как государственного деятеля. Но в середине и особенно во второй половине века, с развитием идей Просвещения, общественный идеал приобретал новый характер, более индивидуальный и в то же время более правдивый. Это был идеал активной человеческой личности во всем ее конкретном многообразии. Однако и здесь оставалась потребность воплощать в портрете черты передового общественного деятеля, что нетрудно заметить даже в портретах Ж. Б. Шардена и скульптурных бюстах Ж. Б. Пигаля. Идеальное начало усиливалось по мере развития классицизма, стиля революционной буржуазии, однако реалистическая основа портрета не исчезла: портрет Марата и «Зеленщица» Ж. Л. Давида, бюсты Ж. А. Гудона поднимали человека на огромную высоту героизма, обусловленную высоким общественным подъемом эпохи революции. Вместе с тем эти портреты сохраняли и свою

большую реалистическую силу; они полны глубокой внутренней жизни. Именно это богатство внутреннего мира человека, показанного во всем его многообразии, а иногда и противоречивости, составляет особую ценность подобных произведений. Они связаны с классицизмом прежде всего в той мере, в какой сами модели были сопричастны тому общественному движению, которое породило классицизм.

Так было и в портретном творчестве Шубина, одинаково далеком как от простого воспроизведения действительности, так и от стремления подчинить свои образы какому бы то ни было абстрактному канону. Но, как и у лучших западных мастеров, портретные бюсты Шубина выявляли не только личные свойства модели, но и те общие черты, которые были характерны для людей этой эпохи, в том числе и высокие черты гражданственности, глубокой мысли, энергии, а с другой стороны, порой и черты отрицательные. Умение Шубина критически подойти к своей модели выделяет его среди большинства скульпторов того времени и во многом уже предвещает искусство XIX века.

Федот Иванович Шубин (1740—1805) был сыном черносошного (т. е. некрепостного) крестьянина Архангельской губернии, где с давних пор процветало народное искусство — резьба по кости. Братья Шубина, так же как и он сам, были умелыми резчиками (сохранился барельеф с изображением родословия российских князей и царей, вырезанный из кости Я. Шубным). С детских лет Шубин, подобно его великому земляку Ломоносову, стремился в столицу, чтобы усовершенствовать свое искусство. В 1759 году, девятнадцати лет, Шубин с обозом рыбы прибыл в Петербург. По-видимому, Ломоносов помог ему сначала определиться истопником во дворец, а затем и стать одним из первых учеников Академии художеств: он был принят И. И. Шуваловым в 1761 году. В Академии основным учителем Шубина стал прекрасный педагог Н. Ф. Жилле (1709—1791).

Как мастер, Жилле уже начинал склоняться к классицизму, но был еще крепко связан с традициями рококо, вернее — того переходного стиля, который французы условно называют «стилем Людовика XVI». Работы Жилле были по большей части мифологического или аллегорического характера (например, группа, изображающая «Зиму» в виде молодой полуобнаженной женщины, греющейся у костра; Париж, частное собрание). Вместе с тем в этих композициях намечалось увлечение простотой, соединенной с грацией, например во «Фригийце, играющем в кости» (известном нам по рисунку Н. Г. Чернецова, выполненному в «Русском музеуме» П. Свиньина; альбом в Гос. Третьяковской галлерее). Портретные бюсты Жилле менее удачны, за исключением очень живого и задорного бюста цесаревича Павла (бронза, Гос. Русский музей; *стр. 331*), в котором скульптору удалось передать не только резвость мальчика, но и его детский рост (благодаря поднятой вверх голове).

Как педагог, Жилле придавал огромное значение занятиям в натурном классе, т. е. изучению живого человеческого тела.

В литературе установилось мнение, что между Шубиным и Жилле шла борьба из-за склонности ученика к реализму, чему будто бы противился учитель. Однако это утверждение (впервые появившееся в 1902 году у анонимного автора статьи, опубликованной в «Художественных сокровищах России») основано не на исторических документах, а выведено, очевидно, из факта создания Шубиным в 60-х годах статуэток «Валдайка с баранками» и «Орешница с орехами». Но аналогичную фигурку исполнил тогда же и Ф. Г Гордеев («Сбитенщик со сбитнем»). С другой стороны, обращение к жанровым мотивам отнюдь не противоречило связям Жилле с рокайльным стилем: такого рода фигурки могли быть и псевдонародными, — мы встречаем их в большом количестве, например, в сервизе, выполненном для Екатерины II на императорском фарфоровом заводе. Известно, что Жилле ставил своим ученикам в качестве натуры петуха и овощи, на что справедливо указывает и С. К. Исаков[1]. Таким образом, не следует преувеличивать значение упомянутых статуэток ни в творчестве Шубина, ни в педагогической системе Жилле.



Н. Жилле. Портрет цесаревича Павла. Бюст. Бронза. Около 1765 года.

Гос. Русский музей.

Поступив в Академию в 1761 году, т. е. до ее реорганизации при Екатерине II, Шубин быстро прошел курс — от рисунка с оригиналов до барельефа на историческую тему («Убиение Аскольда и Дира», 1766), за который он получил первую золотую медаль и право на пенсионерство[2]. Весной 1767 года Шубин вместе с архитектором Иваном Ивановым и живописцем Петром Гриневым выехал в Париж[3].

[1] С. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, стр. 16.

[2] На юбилейной выставке произведений Шубина в Гос. Русском музее в 1955 году был представлен фрагмент барельефной композиции, якобы изображающей эту тему. Не говоря уже о том, что последнее трудно доказать, самое качество этого рельефа очень невысоко, и вряд ли он может быть признан произведением Шубина, заканчивавшего академический курс.

[3] Как раз в это время Архангелогородская губернская канцелярия начала дело против Шубина, которого считала в бегах. Но в силу привилегии, предоставляемой окончившим Академию, дело было сначала приостановлено, а в 1776 году и вовсе прекращено.

Рапорты пенсионеры обычно писали сообща, всей группой, хотя в сохранившемся проекте инструкции 1770 года требовалось, под страхом исключения из числа пенсионеров, чтобы последние не общались друг с другом, и, даже случайно встретившись на улице или в обществе, приветствовали бы друг друга одним кивком головы[1]. Это было продиктовано страхом, который внушало Академии пребывание пенсионеров в чужих краях, где они могли испытать влияние свободной мысли, усиленное воздействием друг на друга. Но к чести Академии следует отметить, что эта инструкция не получила применения на практике. Напротив, дружба между пенсионерами за границей и тесное сближение их между собой были обычным явлением.

В рапорте группы, в которую входил Шубин[2], красочно описывается прибытие в Париж и посещение русского посла Д. А. Голицына, к которому группа была направлена. Голицын прежде всего послал за «Дидротом» как главным консультантом, «А с нами между тем изволил разговаривать, и читал нам свое сочинение»[3], которое понравилось всем пенсионерам. Приехавший вскоре «Дидрот» «обещал всякое прилагать старание воспомоществовать во всех случаях». На другой день пенсионеры были приглашены на обед к Голицыну. Последний осведомился: «согласны ли и имеем ли охоту учиться у профессоров, о которых нам представлял, мы ж оными были довольны и благодарили его сиятельству за столь великую милость...»[4]. Так, Шубин был направлен к превосходному скульптору Ж. Б. Пигалю, который работал не только над темами мифологическими, в трактовке которых еще сильно ощущались традиции рококо («Меркурий», «Венера» и т. д.), но и над реалистическим портретным бюстом. Последнее обстоятельство укрепляло молодого Шубина в его решении сосредоточиться на портретной скульптуре, притом на скульптуре реалистического толка.

Основные занятия Шубина протекали под наблюдением Пигаля, в том же «ателье», где работал и он сам, а по вечерам Шубин посещал натурный класс Парижской академии, причем имел право входить в класс непосредственно после французских медалистов[5]. Кроме того, Шубин мог на месте наблюдать, как отливают медные статуи для памятника Людовику XV, что, конечно, имело большое значение для скульптора и его будущей работы.

Широким связям Голицына с художественным миром Парижа пенсионеры были обязаны расположением к ним профессоров Парижской академии[6]: никто из преподавателей не брал с них денег. Двери их домов, так же как и домов

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 32, 1773 г., л. 76.

[2] Там же, д. 47, 1767 г., л. 1.

[3] О нем см. Введение, стр. 26—27.

[4] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1. ч. 1, д. 47, 1767 г., л. 1.

[5] Это право было большой привилегией, так как из-за тесноты в классе многим ученикам приходилось уходить домой «не рисовавши» (там же, л. 3).

[6] Возможно, что этому способствовали также и дипломы на звание «почетных вольных общников», которые петербургская Академия поручила пенсионерам преподнести наиболее знаменитым из французских художников.

других прославленных художников, были гостеприимно открыты перед пенсионерами. Помимо учебной работы, важное значение имело для пенсионеров изучение многочисленных произведений искусства, собранных во дворцах и церквах Парижа.

Первым произведением Шубина у Пигаля была копия с «милиона декротона» («Милона Кротонского») работы Э. М. Фальконе, после чего Пигаль перевел Шубина на лепку барельефов с эстампов «Пуссена, Сфиора [Le Sueur?], Рафаела». «После полудня рисую с древних гипсов, — пишет Шубин 9 ноября 1768 года,— ...композирую также в каждую неделю один эскисс поприказу моего учителя; хожу всякой день в академию, иногда леплю, а иногда рисую с натуры, делаю также круглые и в барелиев портреты под смотрением моего учителя»[1]. По словам Шубина, Пигаль особенно рекомендовал ему работать над портретами и вообще «более стараться делать с натуры»[2]. Подобные советы показывают, что Пигаль угадал в своем ученике будущего портретиста и правильно направил его на этот путь. Собственное тяготение Пигаля к портрету и проявленное в этой области блестящее мастерство, разумеется, значительно облегчили ему задачу развития у Шубина навыков тонкого портретиста. Именно Пигалю Шубин был в большой мере обязан тем умением схватывать в своих бюстах дыхание жизни, которым не обладал его первый учитель, Жилле.

Из работ Шубина в Париже сохранилась только терракотовая голова Авраама для композиции «Жертвоприношение» (Гос. Русский музей), «выполненная с натуры» (по словам Шубина). Несмотря на то, что в этой скульптуре нет никакого намека на сюжет, лежащий в ее основе, Шубин сумел передать его смысл в выражении головы, в ее легком наклоне, в опущенных и одновременно расширенных от ужаса глазах, в горько сжатых губах. Динамические изгибы прядей волос в бороде и складок покрывала, как бы готового соскользнуть с головы, усиливают впечатление трагического волнения отца, принужденного убить своего юного сына.

Овальный барельеф неизвестной молодой женщины (по мнению С. Исакова, возможно, француженки, жены генерала князя П. В. Долгорукова; мрамор, Гос. Русский музей) исполнен большого обаяния. Шубин запечатлел здесь тонкую и ласковую улыбку молодой женщины, задумчиво и внимательно глядящей на окружающий ее мир[3].

2 июня 1769 года из Академии художеств пришел приказ, по которому парижские пенсионеры должны были, согласно плану, переправиться в Рим для завершения своего пенсионерства. Юноши ответили на это просьбой о продле-

[1] С. Исаков. Указ. соч., стр. 23.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 47, 1767 г., л. 3 об.

[3] К сожалению, не дошли до нас портретный бюст доктора Д. С. Самойловича, выполненный в Париже, и скульптура под названием: «Во образе отдыхающего пастуха любовь греческая», посланная Шубиным в том же 1770 году в Академию; за нее Академия произвела его в «назначенные» (эта не дошедшая до нас группа, по словам Шубина, также была сделана с натуры). Неизвестно нам и «мосоле», т. е. надгробие, заказанное скульптуру для могилы неизвестного купца из Марселя.

нии им срока пребывания за границей; Шубин послал и личное прошение на имя конференц-секретаря Академии А. М. Салтыкова, дошедшее до нас[1]. Здесь он ни одним словом не упоминает о желании остаться в Париже, а просит только о «продолжении срока» своего пенсионерства. Между тем Исаков стремится доказать в своей книге, что Шубин не хотел расставаться с Парижем в силу реалистического характера своих занятий там. Это заключение неверно. Оно основано лишь на письме Дидро в Академию художеств, где он действительно просит разрешить задержаться пенсионерам (не называя их имен) в Париже. Академия ответила на это отказом по отношению ко всем пенсионерам, исключая Шубина, за которого просили Ш. Н. Кошен и Фальконе, особенно ценивший его[2]. Но реакция самого Шубина на это постановление Академии была резко отрицательной. «Императорская Академия художеств,— писал он,— изволила объявить мне, Шубину, что я оставлен в Париже по моему желанию... о чем я никогда не просил ни в одном [из] посланных от нас рапортах и не знаю, для чего запретила ехать вместе с моими товарищами... Причем подтвердила повеление мне, Шубину, остаться в Париже до будущего впредь повеления»[3]. Далее Шубин объяснял, что, если ему не будет продлен срок пенсионерства, то, принимая во внимание необходимость окончить скульптуру «Amour des grecs», а также медлительность тогдашнего передвижения, на осмотр Рима у него останется всего лишь две недели. В этом случае он принужден будет совсем отказаться от поездки туда, «о чем я вовсю жизнь мою сожалеть буду, естьли не увижу сего города... где переменяются мысли, наполняется разум видением наилучших в свете оригиналов... придает великую охоту любовь и вкус к последованию и достижению совершенства, как о сем пишут ко мне мои товарищи»[4]. Наконец Шубин ссылается на то, что и Французская академия ежегодно посылает в Рим своих лучших пенсионеров «для достижения совершенства, чего в Париже достигнуть не могут... как говорят сами французы»[5]. Конечно, это огорчение Шубина объяснялось возраставшей тягой к классической культуре (а следовательно, и к Риму), которая уже охватывала художественные круги Парижа в 60-х годах.

В результате его просьбы Шубин получил один лишний год пенсионерства и сейчас же поспешил в Рим. Здесь большинство пенсионеров, особенно скульпторов, ни у кого не училось, поскольку крупных скульпторов в Италии во второй половине XVIII века не было. А. Канова приехал в Рим только в 90-х годах, а Б. Торвальдсену, которому ошибочно приписывают в нашей литературе обучение И. П. Мартоса, было в это время около двух лет. Рисовать римские пенсионеры обычно ходили в натурные классы Французской академии или на Капитолий,

[1] С. Исаков. Указ. соч., стр. 27—28 и прим. 38.

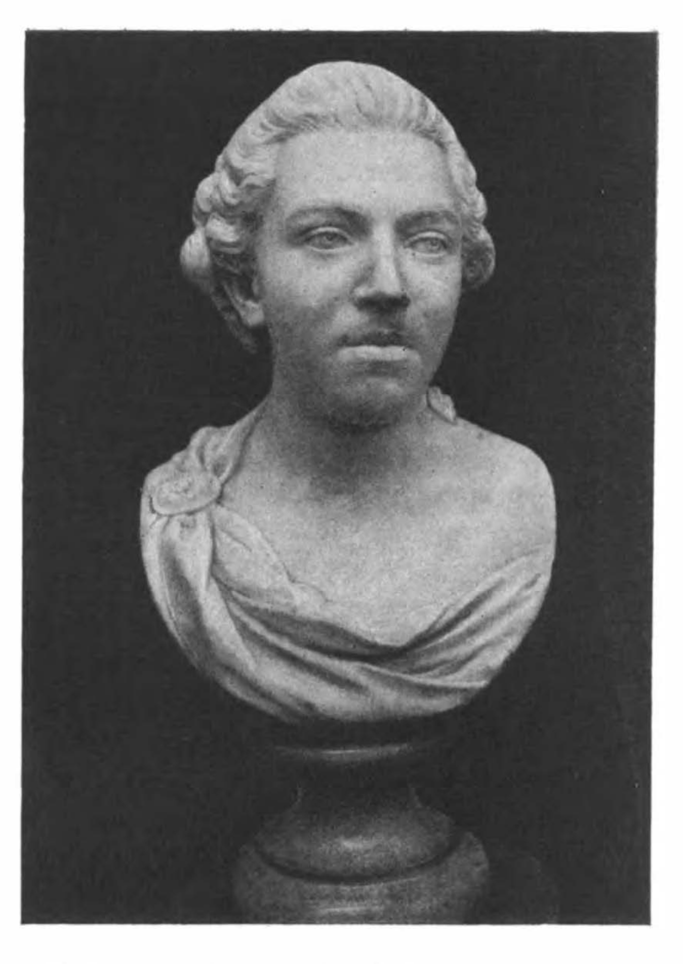
[2] Фальконе писал в 1770 году, что у Шубина «более чем у кого-либо видит истинные способности» (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 71, 1774 г., л. 1, об.).

[3] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 20, 1770 г., л. 1,3.

[4] Там же, л. 12.

[5] Там же.

или, наконец, в Академию св. Луки. В основном они посвящали свое время изучению памятников античности, а также эпохи ренессанса и барокко, сохранившихся в Риме. Журналы пенсионеров (особенно журнал Козловского) дают представление о широте интересов художников, независимо от их прямой специальности, подчас о большой тонкости их суждений. К сожалению, журнал Шубина в академическом архиве отсутствует.



Ф. Шубин. Портрет Ф. Н. Голицына. Бюст. Мрамор. 1771 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

В Риме Шубин выполнил несколько заказов на бюсты[1] — его специальность портретиста уже тогда получила всеобщее признание. Именно в области портретной скульптуры Шубин создал свои подлинные шедевры, принесшие ему широкую славу.

Как все пенсионеры, приезжавшие в Рим из Парижа, молодой скульптор был поражен красотой античных подлинников: бюсты, сделанные им в Риме, отличаются от всего последующего его творчества особой близостью к классическим образцам. Таковы бюсты 1771 года: Ф. Н. Голицына (мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 335*), А. Г. Орлова-Чесменского (мрамор, Гос. Русский музей[2]), а также овальный медальон И. И. Шувалова (мрамор, Гос. Третьяковская галлерея). Все изображенные представлены в античных одеждах, с обнаженными шеей и грудью, только прическа с буклями и косичкой сохраняет связь с современностью. И все-таки Шубину удалось достичь в этих образах большой цельности. Обаятелен портрет юного Ф. Н. Голицына, нежная лепка лица которого — при всей классической чистоте форм — выявляет индивидуальные особенности модели: полные губы, раздвоенный подбородок, асимметрические брови. Образ слегка овеян сентиментальной

[1] Так, ему был сделан герцогом Глочестерским, братом английского короля, по рекомендации И. И. Шувалова, заказ на два бюста братьев Орловых, путешествовавших инкогнито, под фамилией Озеровых; один из братьев, А. Г. Орлов, прославился на всю Европу победами, одержанными под его руководством русскими войсками над Портой.

[2] Датировка последнего 1771 годом подвергается в настоящее время некоторым сомнениям. См. Л. Фадеева. Портрет Ф. Г. Орлова — «Сообщения Государственного русского музея», VI. Л., 1959, стр. 8.

меланхолией и в то же время полон настоящей классической ясности. Бюст полководца Орлова-Чесменского производит впечатление большей значительности: губы крепко сжаты, у носа намечены глубокие складки, глаза зорко смотрят в сторону, куда-то вниз, левая бровь поднялась углом. И здесь античная одежда не противоречит характеру образа.

Пожалуй, наиболее реалистичен барельефный портрет Шувалова, и именно поэтому в нем возникает противоречие между желанием художника частично обнажить свою модель и образом немолодого, начинающего полнеть человека, с умным взглядом, со сжатыми губами, с волевым подбородком. Но Шубин стремится нейтрализовать это противоречие, подчеркивая суровость профиля, холодный блеск глаз под высокими и спокойными дугами бровей. Вероятно, чувствуя двойственность, Шубин несколько изменил прическу Шувалова: сохранив над ушами обычные букли, он воздержался от изображения «косички», заменив ее ниспадающим локоном. В этой работе скульптора впервые так ясно проявилось его умение убедительно передать чувственно-осязаемое впечатление от мягкого, как бы теплого и дышащего жизнью лица и в то же время создать образ человека подлинно значительного, большого. Возможно, тут сказалось личное отношение Шубина к Шувалову, при котором он начал свое академическое обучение и который помог ему при поступлении в Академию.

Четвертой работой, примыкающей к классицизму, был бюст Екатерины II, сделанный, конечно, не с натуры, а с какого-то портрета императрицы. Это — самое слабое из произведений римского периода: Екатерина изображена молодой красавицей с томным взглядом и благосклонной улыбкой, очень не похожей на реальную Екатерину.

В 1772 году Шубин должен был вернуться в Петербург, но он еще на некоторое время задержался в Риме, чтобы окончить портреты Орловых, а затем переехал в Париж. Здесь он познакомился с Н. А. Демидовым, заказавшим ему свой бюст[1] и бюст своей жены. Вскоре Демидовы пригласили Шубина сопровождать их в поездке в Италию, а затем в Лондон. Только в 1773 году скульптор вернулся в Петербург. Первой его работой на родине был бюст бывшего вице-канцлера А. М. Голицына (1773, гипс, Гос. Русский музей; 1775, мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *вклейка*). Существование этого бюста в разных материалах бросает свет на определившийся у Шубина уже к тому времени метод работы. Он всегда начинал с лепки в глине, которую никогда не обжигал, как это делал Козловский. С глины выполнялся гипсовый слепок, нередко эскизного характера, наиболее точно передававший первичный замысел мастера. С гипсового слепка можно было отливать бронзовые экземпляры и высекать мраморные. Шубин сравнительно редко пользовался бронзой, предпочитая мрамор, мягкость которого позволяла ему достигать тончайших живописных эффектов.

[1] Где находится этот бюст — неизвестно. Г. М. Преснов установил, что бюст Н. А. Демидова (Гос. Третьяковская галлерея), который прежде приписывался Шубину, не имеет к последнему никакого отношения.



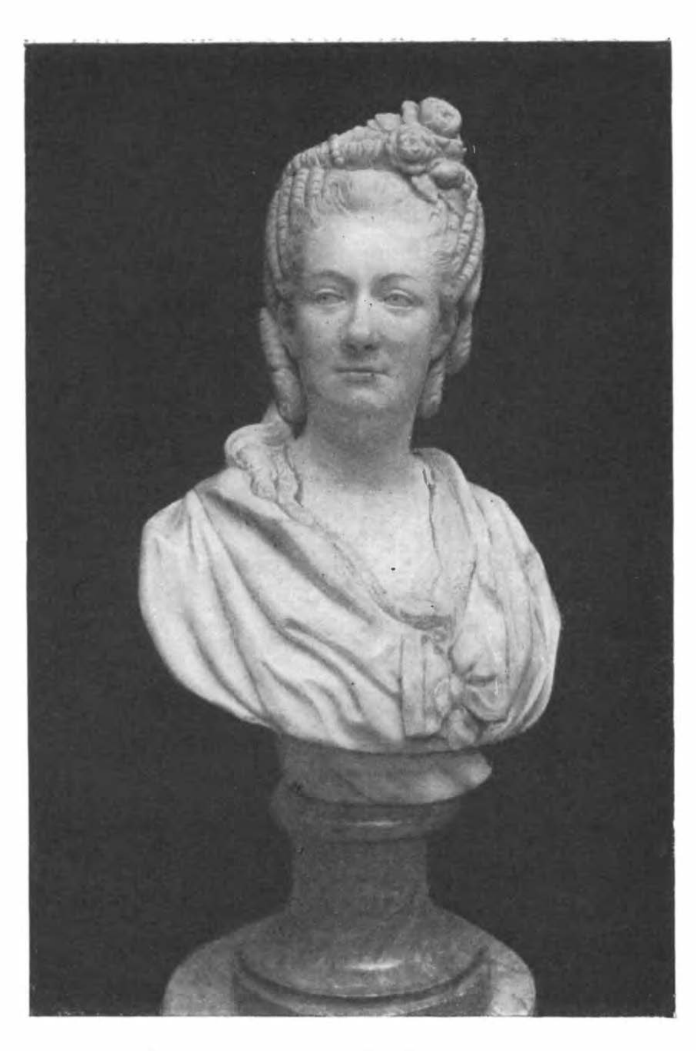
Ф. И. Шубин. Портрет А. М. Голицына. Бюст. Мрамор. 1775 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Бюст Голицына принес молодому скульптору шумный успех. Действительно, портрет поражает виртуозностью исполнения. Бросается в глаза безупречная элегантность — в спокойном и уверенном повороте, в чуть откинутой голове, в любезной улыбке, наконец, в изящном «неглиже» князя: в его небрежно накинутой мантии, из-под которой выбивается тонкое кружево рубашки, а в складках как бы прячется звезда вельможи. Пышные и динамические массы скульптурного бюста срезаны погрудно и составляют резкий контраст с круглым постаментом, узкая форма которого особенно оттеняет монументальность образа.

Шубин обрабатывал по-разному отдельные части скульптуры, что, конечно, было возможно в мраморе, причем в тех случаях, когда над ним работал сам мастер, как это еще обычно практиковалось в XVIII веке. Тончайшая моделировка лица, с мягкими переходами из плана в план, рождает богатейшую и в то же время легкую игру светотени, которая, однако, никогда не становится у Шубина самоцелью и не нарушает ясных объемов скульптуры. Эта моделировка превосходно передает и шелковистую, холеную кожу лица, и мягкость щек, и легкие тени от скрытого движения мускулов, рождаемого улыбкой, а также намечающиеся морщинки под глазами. Волосы выполнены более обобщенно, особенно над высоким лбом; скульптор сохранил здесь матовость, которая вызывает ощущение легкой пушистости волос, напоминающей живописные портреты Рокотова. Наконец, в складках плаща мрамор отполирован, что создает впечатление блестящего шелка.

На первый взгляд может показаться справедливым отзыв Н. Н. Врангеля о Шубине, как о мастере элегантной, светской лжи. Но в том-то и дело, что скульптор не ограничивается передачей внешнего светского облика Голицына-аристократа: он тонко раскрывает внутренний мир модели, мастерски используя возможность обхода бюста (от правого к левому аспекту, считая от зрителя). Первый аспект, откуда ясно виден изящный породистый профиль князя, обнаруживает не только спокойную уверенность в себе вельможи, но и позволяет различить умную улыбку скептика. Переходя налево, откуда лицо видно в фас, зритель замечает в нем усталость, особенно в мешках под глазами и в тяжелых веках, оттенок легкой горечи. Шубин показывает нам сложный образ просвещенного вельможи — умного и в то же время слегка разочарованного, уставшего от жизни; к нему хочется применить французское выражение «blasé», означающее пресыщенность. Так раскрывается необычайно богатое мастерство Шубина, одинаково великолепное и в передаче внешности модели, и в выявлении ее внутреннего мира, в характеристике как индивидуальной, так и социальной. Вполне понятен восторг двора и самой Екатерины, которая наградила Шубина за этот бюст золотой табакеркой (в 1773 г.) и приказала «никуда его не определять, а быть собственно при ее величестве»[1]. Шубину тотчас же был заказан бюст императрицы.

[1] С. Исаков. Указ. соч., стр. 43.



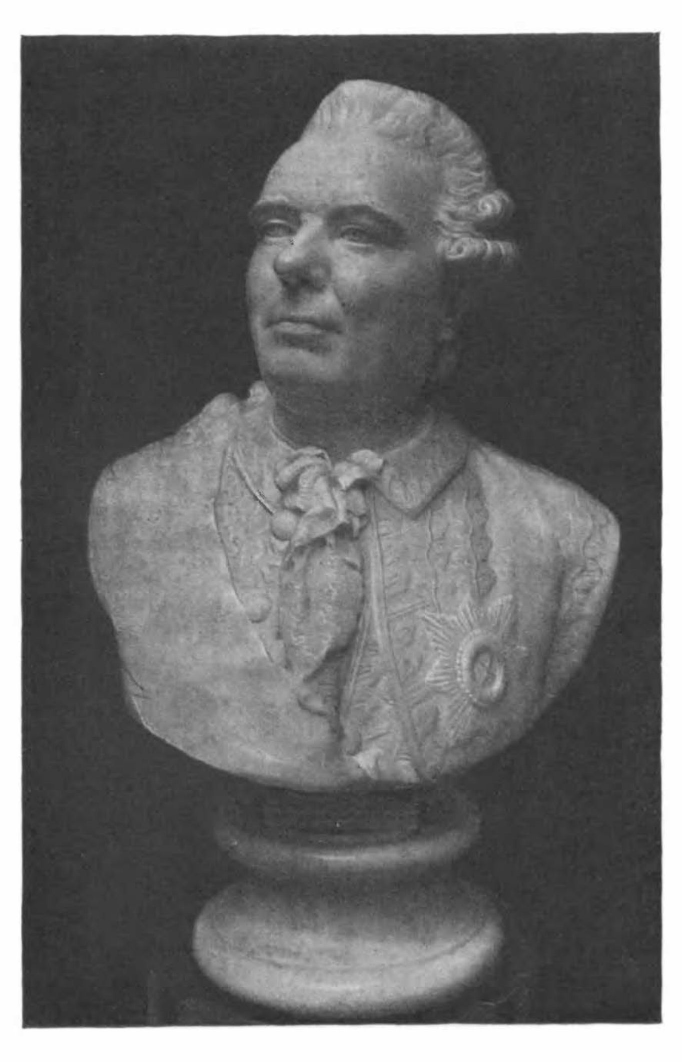
Ф. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Бюст. Мрамор. Середина 1770-х годов.

Гос. Третьяковская галлерея.

Такое блестящее начало деятельности Шубина на родине позволило ему просить о замене обязательной для получения звания академика работы по программе, предложенной ему Советом («Эндимион заснувший»), уже выполненными им портретными бюстами. Эта просьба была удовлетворена, и 4 сентября 1774 года Шубину присудили звание академика.

Разумеется, после такого успешного начала у Шубина не было отбоя от заказов: ему пришлось делать портреты всей русской знати. В середине 70-х годов он выполнил бюст красавицы, графини М. Р. Паниной (мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 338*). Элегантность этого образа носит иной, более величественный характер, чем в бюсте Голицына. Перед нами прежде всего спесивая красавица, смотрящая на мир свысока; в выражении ее губ, в чуть приподнятых крыльях носа чувствуется ничем не прикрытая презрительность, почти брезгливость; в них есть жестокость, так же как и в спокойных, холодных глазах с четко очерченными зрачками. В одежде Паниной нет той свободы, которая свойственна одеянию Голицына. Мертвенной законченностью отличается ее прическа с завитыми и аккуратно разложенными локонами, украшенными букетом из роз; в этой искусственности есть также нечто неприятное, характеризующее графиню как женщину чисто внешнего этикета. В бюсте Паниной нельзя не отметить некоторого намека на критическую оценку Шубиным своей модели.

Рассмотренными двумя бюстами завершается серия светских и наиболее импозантных работ Шубина. С середины 70-х годов у него появляются портреты, более простые по композиции, по одежде и прическе изображенных, даже по чертам лица, но в то же время более глубокие по внутреннему содержанию. Это большей частью портреты мужские. Шубин избегает теперь пышных складок мантии; как правило его модели запечатлеваются в обыкновенных мундирах и кафтанах. Толь-



Ф. Шубин. Портрет З. Г. Чернышева. Бюст. Мрамор. 1774 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

ко орденские ленты и скромные кружевные жабо своими легкими изгибами несколько оживляют формы скульптурного бюста. Самый срез бюста делается выше и получает простое и строгое очертание. Все внимание скульптора сосредоточивается на лице.

Одна из первых таких работ — бюст полководца З. Г. Чернышева (1774, мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 339*). Его простое, с широким носом, скуластое, уже немолодое лицо, его короткая шея далеки от всякой элегантности. Но образ производит впечатление весьма значительного; в нем есть волевая собранность. Спокойные и в то же время зоркие глаза смотрят вдаль, как бы поверх ближайших предметов,— взгляд, характерный для полководца, привыкшего озирать широкие пространства полей сражений. Зрачки чуть расходятся; зрителю кажется, что они направлены влево, туда же, куда повернута и голова полководца. Высокий лоб говорит о широте мысли. Губы слегка улыбаются. В выражении лица Чернышева есть непоколебимая уверенность в успехе операций, которыми он руководит обдуманно, с учетом всех возможностей. Глядя на бюст, зритель охотно верит в то, что под командованием Захара Чернышева был взят в свое время Берлин. Но заслуженная слава не вскружила ему голову: через 20 лет он остался таким же простым человеком, каким был и до своих побед.

Совершенно иначе трактован бюст другого полководца, знаменитого П. А. Румянцева-Задунайского, победителя в войнах с Турцией. Наиболее интересен гипсовый экземпляр, отлитый непосредственно с глиняного, первоначального (1777, Гос. Русский музей). Румянцев изображен здесь предельно реалистически: скульптор не прикрашивает его курносого носа, маленьких заплывших глаз, полных щек и двойного подбородка, подпираемого узким воротником. При этом Шубин наделяет лицо такой энергией и задором, что зритель забывает о некрасивых чертах полководца, восхищаясь этой горячей жизненностью.

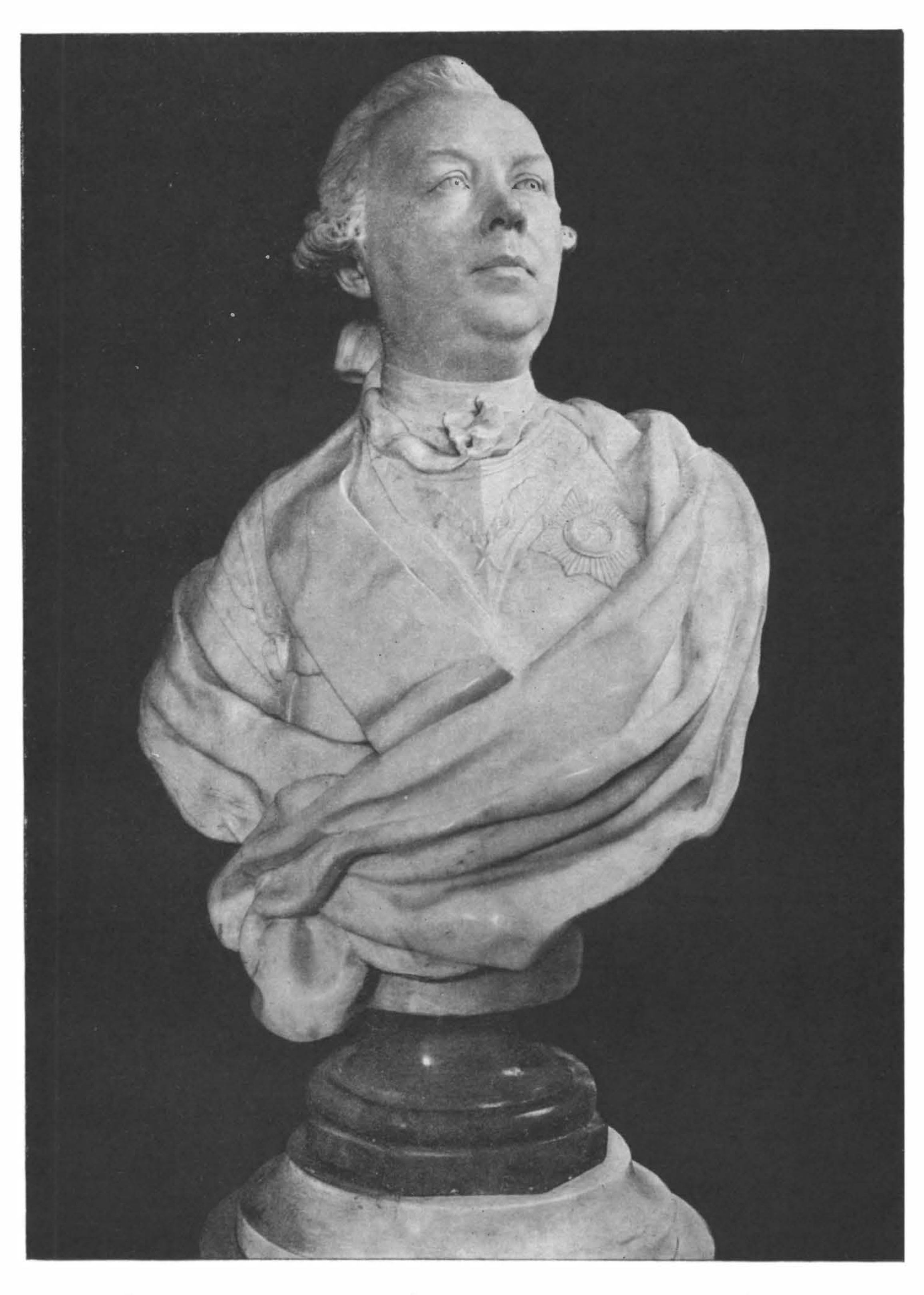


Ф. Шубин. Портрет И. Г. Чернышева. Бюст. Мрамор. Около 1776 года.
Гос. Третьяковская галлерея.

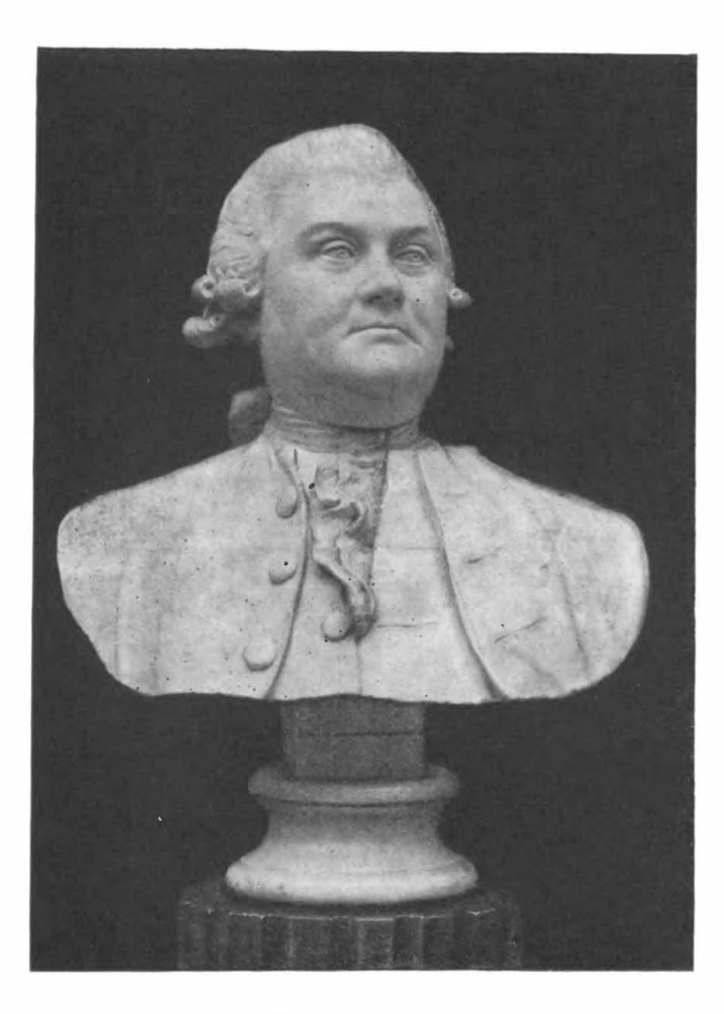
Особенно хороши брови, взлетевшие кверху у висков, и едва пробивающаяся улыбка. В полном соответствии с бьющей через край энергией дана и откинутая назад голова и поднятое левое плечо, которому соответствует косой срез бюста; зритель представляет себе руку полководца, как бы поднятую вверх и призывающую войска следовать за ним. Мраморный бюст того же Румянцева-Задунайского (1778, Гос. художественный музей БССР, Минск; другой экземпляр — Гос. Русский музей; *стр. 341*) более закончен и потому утратил нечто от темпераментности и простоты гипсового оригинала. Румянцев здесь более величествен, в нем больше порыва, даже вдохновения. Его откинутая голова и поднятые вверх глаза как бы обращены к войску. Динамизм есть и в плаще (отсутствовавшем в гипсовом варианте), складки которого взлетают вверх вместе с поднятым плечом. И в этом бюсте скульптор проявил редкостное умение так одухотворить некрасивые черты полководца, что они производят обаятельное впечатление. Опять зритель верит в то, что за таким горячим полководцем могло беззаветно ринуться в бой русское войско.

Острота индивидуальной характеристики нашла яркое выражение и в бюсте И. Г. Чернышева, тоже генерала, брата знаменитого полководца (около 1776, мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 340*). В отличие от бюста последнего, здесь композиция строится по фронтальному принципу: плечи и лицо размещены в почти параллельных плоскостях. Абсолютная симметрия бюста подчеркнута буклями, расположенными над ушами совершенно горизонтально. Глаза смотрят прямо перед собой, они широко открыты, мысль в них отсутствует. Чернышев производит впечатление ограниченного, самодовольного солдафона, типичного «служаки»: не обладавший особыми талантами, он умел угождать как императрице, так и нелюбимому ею наследнику, у которых пользовался неизменным доверием. Здесь намечается уже откровенная критическая оценка скульптором модели.

Приблизительно в середине тех же 70-х годов Шубин создал образ, отмеченный глубиной интеллектуальной жизни. Это портрет неизвестного (мрамор,



Ф. Шубин. Портрет П. А. Румянцева-Задунайского. Бюст. Мрамор.
Гос. Русский музей.



Ф. Шубин. Портрет И. С. Барышникова. Бюст. Мрамор. 1778 год.

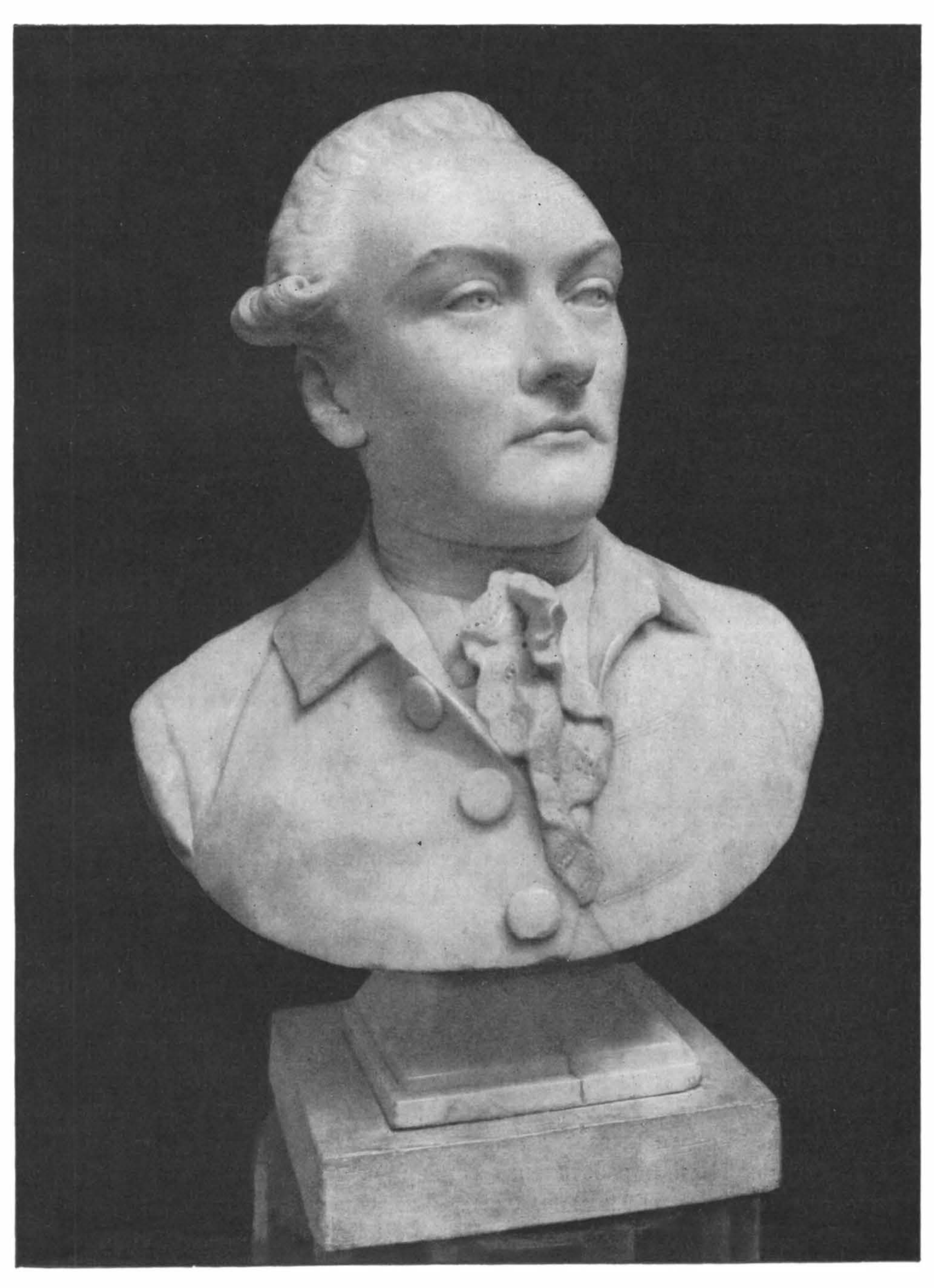
Гос. Третьяковская галлерея.

Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 343*). Голова его выделена уже самым соотношением своих крупных размеров с очень коротко обрезанным бюстом, с узкими плечами.

Все в этом замечательном произведении привлекает к себе внимание зрителя: и крепко сжатые губы, и чуть прищуренные глаза, всматривающиеся во что-то вдали, и высоко поднятые брови с их нервным, угловатым изгибом и, наконец, главенствующий над всем открытый чистый лоб, еще не тронутый морщинами, — только тень на переносице, между бровями, как будто намекает на то, что здесь скоро ляжет неизгладимая морщина. В самом лице есть некоторое несоответствие отдельных частей: верхняя часть лица крупная — высокий лоб, широкие скулы, большой нос; наоборот, нижняя часть гораздо меньших размеров — сжатые губы с опущенными углами, короткий подбородок. Это вносит в лицо своеобразный оттенок мягкости и еще более подчеркивает значительность тяжкой, неотступной думы изображенного. Шубин достигает в произведении тончайшей моделировки мрамора, который под его резцом как бы дышит и живет глубокой, напряженной, мучительной мыслью. Страдание и мысль — главные темы этого портрета, в отличие от многих других, в которых выражение заострено на действенной энергии.

Существует предположение, что в бюсте представлен архитектор А. Ф. Кокоринов, но против этого говорит то, что портрет относится к середине 70-х годов, а Кокоринов умер в 1772 году, поэтому бюст мог бы быть только посмертным. Так как последние годы жизни Кокоринова Шубин находился за границей, то о его тяжелых переживаниях он мог узнать лишь от друзей покойного. Вряд ли это позволило бы скульптору создать столь совершенный образ, полный глубокого духовного содержания.

Впрочем, вопрос о точном определении лица, изображенного в этом бюсте, не имеет решающего значения. Здесь запечатлен человек несомненно умствен-



Ф. Шубин. Портрет неизвестного. Бюст. Мрамор. Середина 1770-х годов.

Гос. Третьяковская галлерея.

ного труда, типичный представитель рождавшейся в то время русской интеллигенции[1].

Очень интересно еще одно произведение тех же 70-х годов — бюст купца, промышленника И. С. Барышникова (1778, мрамор, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 342*). На первый взгляд в нем отсутствует не только идеализация, но и поэтичность, красота естественная, красота духовного облика человека. Барышников изображен толстяком, его лицо заплыло жиром, щеки и подбородок выпирают из тесного воротника, черты лица — простые, народные. Но все это не исчерпывает образа модели. Шубин показывает прежде всего уверенность Барышникова в себе: его голова слегка откинута назад, в улыбающихся губах — какой-то намек на легкую презрительность. Вместе с тем в нем кипит веселая энергия дельца; глаза и асимметричные брови (левая поднялась выше правой) довершают образ представителя нарождающейся буржуазии.

К 70-м годам относится еще несколько бюстов. Среди них нельзя не отметить бюст генерала П. Г. Чернышева (1779, мрамор, Гос. Третьяковская галлерея), выполненный посмертно (Чернышев умер в 1773 г.[2]). Он интересен тем, что Шубин с особенным успехом применил в нем асимметрию, по-видимому для оживления образа. Так, аспект слева (считая от зрителя) открывает скептическую улыбку, неожиданную на серьезном лице генерала (справа улыбка едва намечена); это типично для Шубина, всегда стремившегося внести в свои портреты движение. Близок к этой работе и бюст неизвестного, возможно, польского короля Станислава-Августа Понятовского (1779, мрамор, Гос. Исторический музей).

Мраморные бюсты братьев Орловых — Алексея, Ивана, Владимира и Федора Григорьевичей — выполнены в 1778 году для Мраморного дворца, подаренного Екатериной ее фавориту Г. Г. Орлову (скульптурный портрет последнего относится к 1782 году). Эти бюсты, в отличие от других, производят впечатление какой-то бездушной работы, сделанной на заказ, без малейшего увлечения. Возможно, что Шубину помогали здесь его ученики, которых он привлекал в годы большой загруженности заказами, особенно когда последние бывали спешными (четыре бюста следовало выполнить в 1778 году). По мнению Исакова, Шубин обычно поручал своим помощникам делать мраморные «болванки», из которых потом сам высекал бюсты[3]. Но не исключена возможность, что в портретах Орловых помощь применялась в несколько более широком масштабе, т. е. и в самой отделке бюстов, чем и объясняется их невысокое качество. Вероятно, и в некоторых других случаях Шубин прибегал к такому методу (например, в бюстах четы Михельсон — о них см. ниже), но это бывало не часто.

В 70-х годах Шубин работал над серией из 58 круглых барельефов (диаметром около 70 см), изображающих «великих всероссийских князей», от Рюрика

[1] О том, что здесь изображен не придворный и невоенный, свидетельствуют скромность одевания, отсутствие мундира и орденов.

[2] Раньше считался бюстом «неизвестного в латах».

[3] С. Исаков. Указ. соч., стр. 54.

до Елизаветы Петровны (серия предназначалась для строившегося Чесменского дворца[1]; в настоящее время — в Оружейной палате в Москве). Они были выполнены Шубиным в 1774—1775 годах на основании медалей князей, выбитых резчиком Доршем в 1772 году[2]. Разумеется, и эти первоначальные медали, и медальоны Шубина были в большинстве случаев совершенно фантастическими, так как документальные портреты князей ранее XVIII века почти не сохранились. Правда, существовали их летописные описания, но они давали лишь самые общие характеристики[3]. Шубин отнесся к своей задаче очень вольно. Он создал образы, отвечавшие его представлениям о древних князьях, но не имевшие никакого отношения к реальным историческим лицам. Шубин показал их сильными и простыми, всегда готовыми ринуться в бой ради защиты своих княжеств. В лучших медальонах это Шубину удалось. В них не чувствуется усилий приблизиться к народному пониманию героя: по-видимому, Шубину это было легко, поскольку он знал у себя в Поморье именно таких людей, простых, крепких и выносливых, легко справлявшихся с морскими штормами в своем рыбном промысле, не знавших крепостного гнета. Именно их мы и видим на барельефах Шубина.

Примечательно, что князья представлены не в профиль, как того требовала традиция античных медалей, но чаще всего в три четверти, а иногда и почти в фас. Это позволяло более наглядно передать неправильные черты лиц, подчас расплывающиеся, мясистые, а также изобразить разворот могучих плеч. Правда, барельефы довольно однообразны; вероятно, и в этой работе Шубину пришлось привлекать помощников, иначе он не смог бы выполнить такое огромное количество барельефов в столь короткий срок.

Один из медальонов запечатлевает Мстислава Удалого. Его широкое лицо с плотно сжатыми губами уже не молодо; глаза небольшие, но очень живые; на голове нахлобучен шлем. Шеи почти не чувствуется, но плечи, показанные фронтально, широки и могучи. Это кряжистый человек, способный на отчаянную борьбу, не привыкший отступать и повиноваться.

Еще интереснее изображение царя Федора Иоанновича. По-видимому, Шубин ничего не знал о нем и потому создал портрет, прямо противоположный историческому образу этого царя. У Шубина он без шлема, но в латах, прикрывающих его могучие плечи. Голова с короткой шеей несколько откинута назад, вероятно для того, чтобы лучше вглядеться во что-то, страстно его волнующее. Лицо нахмурено, взор острый, колючий, брови решительно изогнуты и повисают над глазами совершенно асимметрично, волосы на голове развеваются космами, так же как борода и усы. Это прямо противоположно нерешительности и мягкости, которые были присущи Федору Иоанновичу. Пожалуй, ближе

[1] Документы об этой серии см.: С. Исаков. Указ. соч., стр. 143—149.

[2] С тех же медалей резал на кости изображения князей и брат Шубина, Яков Шубный, проживавший на родине.

[3] Г. Преснов. Вступительная статья к каталогу выставки: «К 200-летию со дня рождения Ф. И. Шубина». Л., 1941, стр. 15.

к реальному образу барельефное изображение Бориса Годунова, где царь представлен строгим и сдержанным, но не лишенным внутренней страстности.

Надо отдать справедливость Екатерине, которая верно поняла смысл шубинских образов; она посвятила им «Разговор портретов и медальонов Чесменского дворца»: «А кто такие эти господа, у которых подбородки так заросли?— спрашивает бритый Фридрих Прусский. — Они, я думаю, не умели ни читать, ни писать».— «Это точно,— отвечает ему Ярослав Ярославович. — Никто из нас не знал ни грамматики, ни орфографии и не пытался... быть сочинителем; но зато все мы умели сражаться»[1].

Изображения русских императоров, которые были известны Шубину по их портретам, по их роли в судьбах России, гораздо слабее: здесь уже нельзя было представить их в таком легендарном плане, как древнерусских князей.

От 80-х годов сохранилось значительно меньше бюстов Шубина: в это время внимание его было отвлечено работами декоративными. Одним из самых интересных памятников тех лет является медальон с профильным портретом архитектора А. Ринальди, укрепленный в вестибюле Мраморного дворца. Архитектор изображен глубоким старцем (ему в то время было больше 70 лет); в его лице, в чуть склоненной голове чувствуется усталость и даже печаль; худые щеки провалились, над впалым глазом, окруженным сеткой морщин, нависает густая бровь, уголки губ опущены, рот приоткрыт, как будто зодчему трудно дышать. Лысина оголила лоб до темени. Но глаз архитектора еще полон пристального внимания и даже остроты. Кажется, будто он всматривается во что-то с живым интересом, тогда как рука уже приготовилась внести изменение в сделанный проект.

Несмотря на то, что многое в рассмотренном медальоне вполне достойно Шубина, все же полной уверенности в его авторстве нет (об этом не сохранилось никаких документов). Прежде всего Шубин почти не оставил профильных медальонов, за исключением ранних, выполненных в Риме в 1771 году, и одного барельефа с портретом Екатерины 1783 года. С другой стороны, в этом прекрасном рельефе есть некоторые дефекты; так, все внимание скульптора сосредоточено на профиле зодчего, разработанном даже, пожалуй, слишком подробно, висок же и щека даны более обобщенно и образуют как бы провал. Голова несколько растянута: затылок не соответствует профилю. Наконец, рука с циркулем передана просто плохо[2]. Атрибуция этого рельефа, принятая в Гос. Русском музее, вряд ли может считаться бесспорной.

Для Мраморного дворца мастер выполнил в 1775—1785 годах большую работу декоративного характера (сюда вошли 42 скульптурных произведения). Шубину помогали итальянец «Валий» (вероятно, Л. А. Валли) и немец Иван Франк Дункер. По всей вероятности, на долю этих помощников следует отнести основ-

[1] С. Исаков. Указ. соч., стр. 146.

[2] Правда, Шубину почти не приходилось изображать руки, но все же мы знаем прекрасно выполненную им руку на медальоне митрополита Гавриила (см. ниже).

ную работу над скульптурой, поскольку ее качество несравненно ниже портретных произведений Шубина[1]. Правда, и сам скульптор, специализировавшийся главным образом в портретной пластике, естественно, не мог бы достичь того же совершенства в многофигурных сценах, даже если бы он и выполнял их без помощников[2]. Из всех декоративных работ для Мраморного дворца наиболее вероятно его авторство в отношении статуи «Равноденствие» на главной лестнице дворца. Неожиданный поворот головы женщины (в профиль к зрителю), а также русский тип ее лица вносят в образ большую свежесть, сильно отличающую эту статую от двух других (там же), которым присущ шаблонный академический характер.

В те же 80-е годы Шубин участвовал в украшении рельефами мавзолея в усадьбе Николо-Погорелое (в б. Смоленской губ.), сооруженного М. Ф. Казаковым в память И. С. Барышникова, чей бюст Шубин исполнил в 1778 году. От этого памятника не сохранилось ничего, так как он был до тла разрушен фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны.

В 1786—1789 годах Шубин трудился над скульптурой для Троицкого собора Александро-Невской лавры, строившегося И. Е. Старовым. Он должен был вылепить 20 статуй пророков, помещенных над колоннами внутри храма, и вырезать (в камне) 6 барельефов на наружных стенах. И статуи и барельефы, по-видимому, выполнялись опять не Шубиным. Некоторые барельефы (например, «Неопалимая купина») сделаны очень реалистично, но грубо и примитивно (деревья с огромными листьями и т. п.). По-видимому, и здесь Шубин создал только эскизы композиций для своих помощников и в дальнейшем лишь наблюдал за осуществлением замысла[3].

Наконец, к 80-м годам относится и работа Шубина над мраморным мавзолеем П. М. Голицына — брата А. М. Голицына (Музей Академии строительства и архитектуры СССР). В контракте, заключенном с последним, идет речь о модели надгробия, присланной А. М. Голицыну из Парижа[4]. Эта работа оказалась очень невыгодной для Шубина. В 1786 году, через три года после того как

[1] Так, невероятно его серьезное участие в барельефе «Спящий Эндимион и Селена», где весьма заметны и академические штампы, и ошибки в рисунке (особенно в фигуре Эндимиона). Хотя в прошении, поданном в Академию художеств, Шубин и называет эту работу среди своих произведений, но это могло объясняться особыми задачами прошения.

[2] Из четырех больших исторических барельефов, посвященных теме «великодушия» («Сципион африканский» и «Павел Эмилий», а также два рельефа, изображающие А. Г. Орлова-Чесменского, освобождающего пленных), лучше удались барельефы со сценами на античные сюжеты, поскольку здесь могли быть использованы классические образцы; изображения же русских сцен отличаются диспропорцией фигур и театральностью жестов. Выразительней сцена освобождения турчанок. 14 крупных барельефов для мраморного зала, вероятно, целиком выполнены помощниками (хотя в упомянутом прошении Шубин и эти барельефы перечисляет среди своих работ — см. ниже).

[3] Поскольку барельефы были исполнены резьбой по камню (см.: С. Рункевич. Александро-Невская лавра. 1713—1913. СПб., 1913, стр. 721), возникает предположение, что Шубин пригласил себе на помощь кого-либо из своих односельчан, резчиков по кости. Отсюда могла появиться и та примитивность, которая отличает некоторые рельефы.

[4] С. Исаков. Указ. соч., стр. 124.

надгробие было готово[1], скульптор писал А. М. Голицыну, что из 2500 рублей, которые причитались ему по договору, он мог воспользоваться лишь суммой «не более 95 рублей», так как за один мрамор он уплатил 1200 рублей (не считая оплаты провоза из Каррары и выгрузки в Петербурге), а кроме того, отдал 1100 рублей своему «компаниону» Земельгаку[2], «который делал под моим смотрением... мавзолею». Это письмо лишний раз подтверждает, что Шубин пользовался услугами помощников при выполнении произведений декоративного порядка.

Прежде чем закончить обзор декоративных произведений Шубина, следует упомянуть еще об одной скульптуре, относящейся к более позднему времени: это — «Пандора» на петергофском Большом каскаде, возникшая в связи с обновлением обветшавших статуй, производившимся под руководством Академии художеств. Фигура юной Пандоры очаровательна, но она почти целиком заимствована Шубиным у Фальконе, с его «Купальщицы» (Гос. Эрмитаж). Конечно, это заимствование нельзя поставить Шубину в вину, поскольку декоративная скульптура не была его специальностью.

Неизбежное при массовости подобных работ привлечение помощников обходилось Шубину весьма дорого, так что от многочисленных крупных заказов он получал лишь незначительные суммы за свои эскизы и руководство. Но и в своей основной деятельности портретиста Шубин также прибегал к помощи мастеров-мраморщиков. Таким образом, из вознаграждений за свои бюсты какую-то долю ему приходилось отдавать сотрудникам[3], часть шла на оплату мрамора. За первоначальную же авторскую лепку из глины Шубину платили очень мало, в пределах нескольких сотен рублей[4]. Все это объясняет то трудное материальное положение, в котором мастер оказался к концу 80-х годов. Никаких других источников дохода, кроме работы, у него не было: Академия в свое время не пригласила его в свой штат. Скульптуру, главным образом «историческую», преподавали в ней Ф. Г. Гордеев (с 1773 г.) и И. П. Прокофьев (с 1785 г.). Портретная скульптура ценилась в Академии значительно ниже, и для ее преподавания не было специального профессора; портретисты (как скульпторы, так и живописцы) даже не имели права получать звание профессора. Материальные затруднения побудили Шубина в 1789 году обратиться за помощью к Г. А. Потемкину, который был одним из немногих вельмож, покровительствовавших русским художникам.

Шубин был связан с Потемкиным давно. По-видимому, именно ему он был обязан своим назначением профессором Екатеринославского университета, поскольку, по распоряжению Потемкина, скульптору был установлен оклад в 700 рублей в год[5]. Но «профессорство» в Екатеринославском университете не принесло

[1] С. Исаков. Указ. соч., стр. 54, 97 и 124.

[2] Шведский скульптор Я. И. Земельгак (1752—1812) выполнил и самостоятельно надгробие камердинеру Екатерины II А. С. Попову (1781) на кладбище Александро-Невской лавры (Музей городской скульптуры Ленинграда). Это надгробие очень скромно по масштабам и украшено фигурой плачущего амура.

[3] Разумеется, их помощь ограничивалась только началом работы: вся тончайшая обработка бюстов могла осуществляться только самим Шубиным.

[4] С. Исаков. Указ. соч., стр. 127.

[5] Там же, стр. 54, 97.

Шубину никакого дохода: обещанного жалования он так и не получил. После смерти Потемкина ему пришлось обратиться с просьбой об оплате своей службы сначала к П. А. Зубову, а потом к новому императору — Павлу I. Увенчалась ли эта просьба успехом, мы не знаем.

Покровительство Потемкина (хотя и не всегда доводившееся до конца) послужило Шубину основанием, чтобы просить вельможу поддержать его ходатайство перед Академией о принятии его в число профессоров. 4 мая 1789 года Потемкин написал президенту И. И. Бецкому письмо, в котором, указывая на опыт и «отменную в отечестве и в иностранных академиях репутацию» Шубина, «одного из первых по старшинству природных художников вашим попечением дозревших», ходатайствовал о зачислении его «на имеющуюся в Академии художеств вакансию» в должность адъюнкт-профессора в скульптурный класс[1].

Сам Шубин в прошении, поданном в Академию в мае того же года, с обидой указывал на то, что все его товарищи достигли солидного положения, хотя и позже него поступили в Академию, позже были посланы пенсионерами и позже были признаны академиками. Он же, Шубин, «имел счастье заслужить довольную похвалу публики и благоволение ее императорского величества», которая «и ныне работу мою изволит принимать с отменной похвалою, поставляя в своем Ермитаже»[2]. И тут Шубин делает вывод: «ничего не может быть горестнее как слышать от сотоварищей он портретной»[3]. Художник перечисляет свои работы: «нагой пастух, что во академии», «в мраморном доме в натуральный рост барельев, диана с андимионом, две статуи вестали и 16 барельев разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки», «колоссальная статуя Е. И. В.». Эти произведения, по мнению Шубина, «кажется с излишеством доказывают, что не в одних портретах» его заслуги, «как то разглагольствуют мои недоброжелатели, думая тем себя возвысить, в чем и успевали во время директорства не знающих художеств». Он просит «почтенный совет рассмотреть прежние опыти и объявленную мною истинну, не лишить справедливого и достодолжного старшинства, а что я не служил, то по той же самой причине, что бывшие директоры того не благоволили... я б несравненно лутче желал служить, таковая служба более утешает, нежели утруждает, и всяк из нас должен великой благодарностию, что служить удостоен, а не хвалиться оною...»[4].

Горечь жалобы Шубина, конечно, вполне понятна: портретный реалистический жанр Академия ценила значительно ниже, чем классицистическую скульптуру на исторические темы. В последней привлекали высокая идейность замысла и творческое начало, которые произвольно отрицались в портрете. Естественно,

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 71, 1774 г., л. 22.
[2] Там же, л. 23.
[3] Там же.
[4] Там же.

что Шубин, создавший незабываемые по глубине характеристики образы современников, должен был воспринимать такую недооценку своего искусства как глубоко оскорбительную. И обидно читать ссылки Шубина на свои непортретные произведения, которые, как ему казалось, могли возвысить его в глазах «сотоварищей», тогда как в действительности они были несравненно ниже его замечательных бюстов.

Не ожидая ничего хорошего от Академии, где отношение к нему было враждебным, Шубин обратился к «протекции» всесильного Потемкина; в его положении эта была единственная надежда добиться успеха. Но понятно и то, что именно это обращение возмутило скульптора Ф. Ф. Щедрина, недавно вернувшегося из пенсионерского путешествия и встреченного Екатериной холодно[1]. Сознавая, что впал в немилость, Щедрин написал прошение в Академию, которое в нашей литературе расценивается как проявление обычных академических склок. Это вряд ли правильно: Щедрина, несомненно, возмутило именно обращение Шубина к Потемкину. Свою просьбу о том, чтобы Академия провела «состязание» между Шубиным и им, он мотивировал так: «Всякому благомыслящему известно, что награды и почести дарованиям раздаются не по древности лет, не по первенству названия, *ниже по пристрастию к личным и чуждым для художества и наук достоинствам»*[2]. Это явный намек на покровительство Шубину Потемкина. Надо признать, что Академия решила это дело довольно справедливо: она возвела обоих скульпторов в ранг профессоров, хотя и без оклада как тому, так и другому. Правда, Щедрин получил его в конце концов все же намного раньше Шубина, которому еще неоднократно пришлось обращаться уже к самой Екатерине, затем к Павлу и, наконец, к Александру I, чтобы добиться какой-либо помощи. Материальное положение его несколько улучшилось только при Александре I.

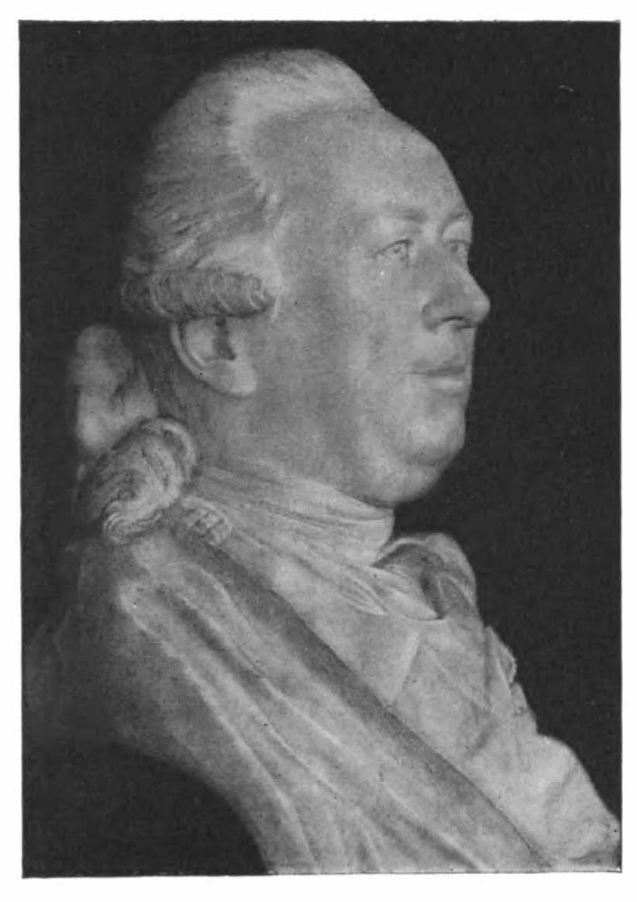
Несмотря на то, что заказы на декоративные работы в 80-е годы сильно отвлекали Шубина от его любимой портретной скульптуры, он все же выполнил и в этот период ряд бюстов.

Медальон с профильным изображением Екатерины (1783, Гос. Русский музей) выгодно отличается от ее скульптурного бюста, некогда исполненного Шубиным в Риме: он явно сделан с натуры. Несмотря на лавровый венок вокруг диадемы, пышную прическу, перевитую жемчугом, и мантию, Екатерина предстает перед нами уже старой женщиной, с провалившимся, хотя и любезно улыбающимся ртом, с отвислым двойным подбородком; только высокий и крутой лоб сохраняет еще следы былой красоты. В целом этот медальон кажется почти жанровым изображением.

[1] Екатерина не могла простить Щедрину его «капризы», связанные с тем, что Академия ошибочно послала его во Флоренцию, где не было никаких учителей, а он необдуманно просил направить его в Париж, не догадываясь, что находившийся неподалеку от Флоренции Рим составляет предмет мечтаний для всех современных ему художников. А когда Академия, вняв его просьбе, потребовала, чтобы он ехал в Париж, Щедрин был в отчаянии и не хотел выезжать из Рима. Екатерина не могла ему забыть этих «капризов» даже через много лет.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 7, 1790 г., л. 1 об. Курсив мой.— *Н. К.*

В начале 80-х годов Шубин исполнил мраморные бюсты П. Б. Шереметева (1783) и его жены В. А. Шереметевой (1784), а также «исторические» бюсты — фельдмаршала эпохи Петра Б. П. Шереметева (отца Петра Борисовича; 1783, мрамор) и его жены А. П. Шереметевой (1782, мрамор; все четыре — в музее «Усадьба Кусково XVIII века»). Последние два бюста, сделанные по сохранившимся портретам, представляют интерес именно как попытки восстановить образы исторических лиц. В бюсте Б. П. Шереметева Шубину удалось создать портрет несомненно похожий. Он воспроизвел своеобразное сочетание живых, маленьких глаз на узком лице и очень полной нижней его части с мягкими губами, надменно и несколько презрительно улыбающимися. Эту особенность лица фельдмаршала мы знаем по сохранившимся его прижизненным портретам. Но несмотря на огромный парик петровского времени, у Шубина все же не получилось «исторического» образа, характерного для той эпохи: в спокойном положении торса, складках одежды, лентах, в повороте тела сохраняются приемы, обычные для Шубина при изображении им современников: скульптор был слишком связан со своей эпохой. Также не получилось и «исторического» портрета супруги фельдмаршала. Ее скульптурный бюст просто неудачен.



Ф. Шубин. Портрет П. Б. Шереметева. Бюст. Мрамор. Фрагмент. 1783 год.

Музей «Усадьба Кусково XVIII века».

Напротив, бюст ее сына, П. Б. Шереметева (*стр. 351*), превосходен. Граф представлен здесь значительно постаревшим по сравнению с тем, каким его запечатлел на живописном портрете И. П. Аргунов; лицо утратило упругость, придававшую Шереметеву известную элегантность на живописном портрете. Теперь в его облике бросаются в глаза прежде всего надменность «большого барина», его огромный орлиный нос, его презрительная улыбка, выступающая нижняя губа. Но и этот образ Шубин умеет значительно оживить: полуоткрытые губы создают впечатление непринужденного разговора, что подчеркнуто живым взглядом косящих (как и на портрете И. Аргунова) глаз. Высокая подставка и низко срезанный бюст как бы поднимают голову графа, тем самым еще усиливая выражение надменности.

Портретный бюст супруги Шереметева, величественный, но маловыразительный, значительно слабее. Следует признать, что Шубину вообще менее удавались женские образы. В частности, такое же соотношение между мужским и женским скульптурными бюстами мы находим в портретах генерала И. И. Михельсона и его жены (1785, мрамор, Гос. Русский музей). Мужские модели давали, по-видимому, скульптору больше возможностей для воссоздания индивидуальных характеров.

Другие немногочисленные портреты 80-х годов не представляют большого интереса. В скульптурном бюсте Екатерины (1783, мрамор, Гос. Русский музей), близком к медальону, ее облик «облагорожен»: улыбке императрицы скорее присуща благосклонность, чем простая веселость, которая в медальоне производила такое впечатление, как будто царица только что смеялась. В бюсте Шубину пришлось убрать и всякие напоминания о морщинах с лица этой уже старой женщины.

В 1789—1790 годах Шубин работал над статуей «Екатерина II — законодательница», заказанной ему Потемкиным для Таврического дворца. Скульптор понимал всю ответственность этого заказа — статуя должна была украшать тот блестящий праздник в честь победы над турками, который Потемкин давал в 1790 году и на котором предполагалось присутствие самой императрицы. Поскольку Шубин работал главным образом над бюстами, ему нелегко было выполнить портретную статую в рост. Поэтому вполне естественно, что мастер решился обратиться к эскизу памятника Екатерине, созданному в 1768 году скульптором Фальконе (памятник осуществлен не был). Статуя Шубина совпадает с описанием эскиза, сделанным самим Фальконе в письме Екатерине[1].

Так как композиция статуи относится к 60-м годам, ее стиль является известным анахронизмом для рубежа 80-х и 90-х годов. Фигура Екатерины дана в слегка изогнутой позе, движение строится на контрапостах. В фигуре есть изящество, особенно в тонких руках: одной рукой Екатерина указывает на раскрытую книгу — намек на ее законодательство, в другой держит скипетр. Характерно, что он опущен вниз, а не поднят вверх, как обычно изображался сообразно с его символическим значением[2]. Другие царские регалии полускрыты в складках мантии. Екатерина воспринимается не как императрица, а как светская женщина. Этому способствует и любезная улыбка, играющая на ее лице, и легкая одежда, немного напоминающая античный хитон. Некоторую величавость придает фигуре лишь горностаевая мантия. У ног Екатерины — рог изобилия, символ ее «щедрости».

Трудно, конечно, сказать, что в этой скульптуре принадлежит Шубину; скорее всего его самостоятельность проявилась в трактовке лица Екатерины, тонкого

[1] Эскиз Фальконе, о котором он говорит в письме к Екатерине от 13 июня 1768 года (см. «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XVII. СПб., 1876, стр. 42—43), хранился потом в «Русском музеуме» П. П. Свиньина, затем перешел к П. Е. Лашкареву; позже следы его теряются.

[2] Фальконе в своем письме к Екатерине пишет: «Она изволит опустить свой скипетр, чтобы дать своим подданным возможность стать более счастливыми» (указ. соч., стр. 42—43).

и выразительного. Блестяще выполнены и все материалы одеяния, например горностаевая мантия, в которой Шубину удалось передать живое впечатление от пушистой фактуры меха, отнюдь не впадая в натурализм. Статуя, размерами немногим больше натуральной высоты человеческого роста (198 × × 114 × 88), должна была быть поставлена в колоссальном зале, превращенном в зимний сад. Конечно, она потерялась бы в этом зале. Но архитектор остроумно поместил ее в беседку, образованную колоннадой в центре зала, с которой она оказалась соизмеримой. В то же время колонны содействовали и выделению скульптуры, ее акцентировке. Статуя имела большой успех.

Творческое вдохновение мастера после некоторого ослабления в 80-х годах, в период работы над декоративной скульптурой, в 90-х годах, словно освободившись, снова забило ключом и в последнее десятилетие достигло еще небывалых вершин.



Ф. Шубин. Портрет Г. А. Потемкина-Таврического. Бюст. Мрамор. 1791 год.

Гос. Русский музей.

В 1791 году были созданы три совершенно противоположных по своему характеру портрета: Г. А. Потемкина-Таврического, В. Я. Чичагова и Н. В. Репнина.

Бюст Потемкина-Таврического (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 353*) чрезвычайно свободен по манере исполнения: вместо «буклей» и «косички» парика — небрежно разметавшиеся кудри; свободно накинут халат, непринужденно сбились на сторону кружева рубашки. Во всем этом чувствуется широкая натура Потемкина. Его полнощекое лицо как будто добродушно, но на губах играет скептическая и несколько надменная улыбка. В глазах, устремленных вдаль, видна мысль. Это, пожалуй, первый бюст, выполненный в столь свободной манере, которая затем станет для Шубина типичной. Знаменательно, что такая манера проявилась не в гипсе, который обычно сохраняет первоначальную лепку, близкую к эскизности, а в законченном мраморном портрете.

Созданный в том же году бюст адмирала В. Я. Чичагова (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 355*) производит совершенно иное впечатление. Все объемы носят

здесь сухой, даже резкий характер: резки морщины на лбу, резки очертания глаз, окруженных множеством морщин. В высоко поднятых густых бровях и в глазах виден большой ум и глубокая горечь. Невесело и выражение старческой улыбки. Но голова наклонена вперед, и лицо как бы прижато к шее; в этом движении отражается упрямство все еще не сдающегося старика. Та же сухость и в строгой одежде адмирала — его плащ свисает с плеча просто, без пышных складок. В портрете превосходно передан образ энергичного старого вояки, сохранившего ясный ум и волю, хотя и познавшего в своей деятельности горечь многих разочарований.

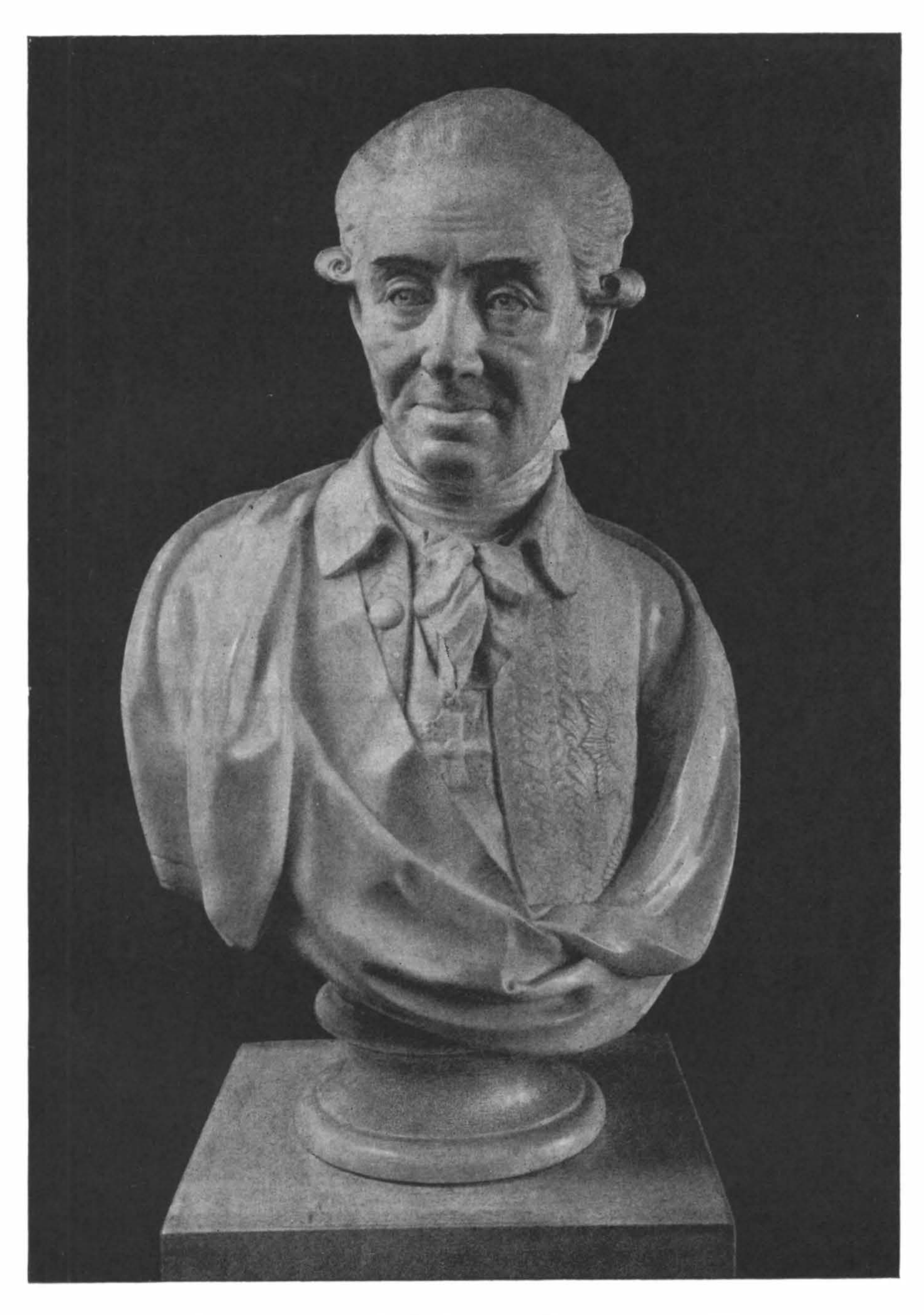
Третий бюст того же 1791 или 1792 года — портрет Н. В. Репнина (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 356*; повторение в мраморе в Гос. Третьяковской галлерее)[1]. Здесь, в противоположность скульптурному бюсту Чичагова, все подчинено движению. Поднятая вверх и повернутая в сторону голова, резко взлетевшие к вискам брови, выпуклые глаза, полуоткрытый рот, слегка вздернутое левое плечо — все это создает образ горячий и даже вдохновенный. Но это не та горячность, которая выражена в бюсте Румянцева-Задунайского: здесь она подчинена какой-то строгой внутренней дисциплине и свидетельствует об очень волевом темпераменте.

Все три бюста ярко показывают, что Шубин достигал острой характеристики своей модели не только акцентировкой движения мускулов лица, не только общей композицией скульптурного портрета, но и особой манерой исполнения, которая менялась от бюста к бюсту. С новой силой эти портреты демонстрируют поразительное умение Шубина создавать многообразнейшие образы своих современников. Однако их все же объединяет основная черта — энергия, которая особенно пленяет Шубина. Это и действительно была характерная черта многих деятелей XVIII века.

В 1792 году Шубин выполнил серию портретов, еще более выразительных и разнообразных. Новое их свойство — появление критических элементов. Они сказываются, например, в бюсте петербургского градоначальника Е. М. Чулкова (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 357*), отличающемся особой жизненностью. Шубин изобразил Чулкова с открытым ртом и выпяченной нижней губой; он откровенно охарактеризовал неприятные черты модели, наиболее заметные в профильном аспекте: покатый лоб, неестественно длинное лицо с очень маленькими, запавшими, какими-то хищными глазами, приплюснутый нос; звезда, висящая на самой середине груди, как бы специально вытянута из-под халата напоказ. Все это рисует Чулкова как человека недалекого и самодовольного.

Портрет немецкого скульптора И. Г. Шварца, специалиста по декоративной деревянной резьбе, профессора Академии художеств (1792, мрамор, Гос. Русский музей), раскрывает нам иной человеческий характер. Бюст выполнен суше, чем

[1] Возможно, это копия, выполненная другим скульптором (см.: Г. Преснов. О датировке бюста Н. В. Репнина работы Ф. И. Шубина.— Сообщения Гос. Русского музея, IV. М., 1956).



Ф. Шубин. Портрет В. Я. Чичагова. Бюст. Мрамор. 1791 год.

Гос. Русский музей.

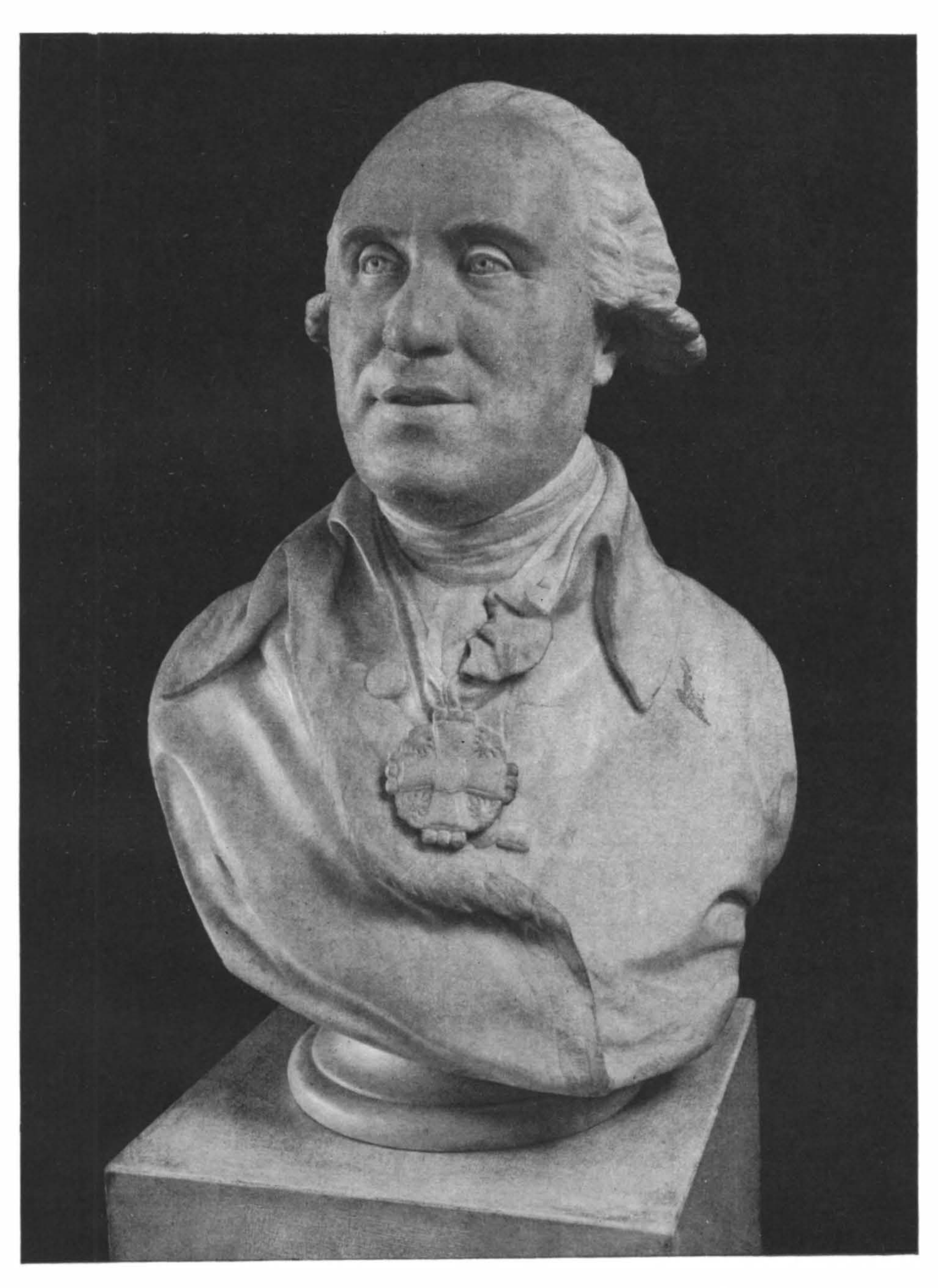


Ф. Шубин. Портрет Н. В. Репнина. Бюст. Мрамор. 1791—1792 годы.

Гос. Русский музей.

другие работы Шубина. Все строго и спокойно в этом образе. Большая голова с очень высоким лбом начинающего лысеть старика покоится на узко срезанных плечах: такой срез подчеркивает не только размеры, но и значительность головы. Расстегнутая рубашка, оголяющая шею, не производит впечатления античной одежды, а лишь свидетельствует о безразличии Шварца к своему наряду. Черты лица — резкие: сильно сжатые, узкие губы говорят о суровости, так же как и длинные, старческие складки, идущие от носа к губам. Чуть сощуренные умные глаза под густыми, асимметричными бровями остро всматриваются вдаль. Это — человек простой и волевой, немного, может быть, педантичный. Он, несомненно, знает себе цену, хотя и очень далек от высокомерия или чванства. В нем есть нечто демократическое, за что, возможно, он и заслужил симпатию Шубина, собрата по труду.

Прямая противоположность этому образу — медальон с барельефным портретом митрополита Гавриила (1792, мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 358*), стоявшего во главе Александро-Невской лавры, где Шубину пришлось много работать над украшением собора. Возможно, что эта работа сблизила, даже подружила скульптора с митрополитом. Иначе трудно понять ту замечательную теплоту, с которой выполнен портрет. Гавриил представлен в трехчетвертном повороте, который Шубин уже применил в изображениях древнерусских князей, отказавшись от строгого античного профиля. По-видимому, здесь им руководило то же стремление показать человека в более простом, подлинно «человеческом» аспекте. Левый глаз дан почти в фас и тем самым сливается с плоскостью, тогда как правый поставлен в профиль, подчеркивая объем барельефа. С помощью тончайшей моделировки переданы все припухлости и углубления в лице, легко намечены жилки на руке. Нижняя губа не имеет линейной границы (как на портретах Рокотова). Лицо это еще не старое, щеки полные, без морщин. Только в тяжелых, припухших веках чувствуется отечность.



Ф. Шубин. Портрет Е. М. Чулкова. Бюст. Мрамор. 1792 год.

Гос. Русский музей.



Ф. Шубин. Портрет митрополита Гавриила. Барельеф. Мрамор. 1792 год.

Гос. Русский музей.

Очень многообразна техника исполнения барельефа. Шубин широко применил здесь буравчик для углублений между крупными прядями бороды, создающих ощущение ее глубины. Жемчужные украшения на митре, кресте и звезде на груди выполнены посредством сильного рельефа, узоры же на епитрахили — совсем низкого; их фон — матовый благодаря мельчайшей нарезке рубчиками. Наконец, для проекта собора на фоне и плана, который митрополит держит в руке, использованы едва заметные выпуклости и врезка. Все это многообразие техники, конечно, способствует парадности барельефа, изображающего главу лавры. Но самое интересное в барельефе — лицо митрополита, подкупающее своей естественностью.

В том же 1792 году Шубину довелось, наконец, выполнить бюст своего большого друга и односельчанина М. В. Ломоносова. Несмотря на то, что бюст был сделан через 27 лет после смерти великого человека, надо признать, что это один из самых обаятельных и сложных по своей характеристике портретов скульптора. Бюст сохранился в гипсе (Гос. Русский музей; *стр. 359*), в бронзе (1793, Дворец-музей в г. Пушкине) и в мраморе (1790-е годы, Академия наук СССР, Москва).

Знаменательно, что Шубин изобразил Ломоносова без парика, в очень скромной одежде — небрежно застегнутой рубашке, украшенной небольшой оборкой, и в простом плаще. Вполне понятно, что Шубину захотелось представить Ломоносова именно так, сняв с него всю мишуру, превращавшую его в придворного поэта, в одописца, которому приходилось воспевать Елизавету, чтобы прославить своего любимого героя — Петра, и даже не его, а свою родину, в будущую славу которой он глубоко верил.

Без парика голова Ломоносова поражает своей почти совершенно круглой формой, особенно круглой из-за большой лысины. И лицо выдается своими почти по-детски круглыми формами. Оно вылеплено менее тонко, чем в лучших портретах Шубина (это было неизбежно в посмертном бюсте), но оно богато по своим

разнообразным аспектам. Слева (от зрителя) в нем заметна усмешка, растянувшая широкие губы поэта. Однако правый угол губ опущен, отчего усмешка становится откровенно печальной. В глазах, полуприкрытых веками, видна грусть; брови, хотя и спокойные, все же высоко подняты, благодаря чему на лбу намечаются тени. Зритель глубоко чувствует ту горечь, которая не могло не отложиться в душе великого ученого и поэта, мечтавшего поднять свое отечество на небывалую высоту и простодушно верившего в эту возможность, но к концу жизни начинавшего понимать всю несбыточность подобных мечтаний в современных ему условиях. Справа (от зрителя) облик Ломоносова проще и спокойнее. Отсюда не видно противоречивого выражения губ, они крепко сжаты. Голова поэта слегка откинута. Глаза смотрят вдаль пристально и серьезно, несмотря на улыбку, заметную и с этой стороны, но как бы не раскрытую до конца. Шубин сумел увидеть и запечатлеть сквозь все наслоения ту действительную, почти детскую чистоту, которая отличала Ломоносова, подлинно великого человека, счастливого безмерностью вселенной, открывавшейся ему в его научных изысканиях, и в то же время тяжко огорченного безобразием придворного быта, которое омрачало на каждом шагу радость его великих открытий. Таким и вошел Ломоносов в наше представление.



Ф. Шубин. Портрет М. В. Ломоносова. Бюст. Гипс. 1792 год.

Гос. Русский музей.

Еще один бюст несомненно привлекавшего его человека создал Шубин, возможно, в 90-х годах. Это был бюст статс-секретаря Екатерины графа П. В. Завадовского, сохранившийся лишь в гипсе (Гос. Третьяковская галлерея; *вклейка*; бронзовый отлив с него был сделан в 1914 г., Гос. Русский музей) [1]. Самое

[1] Бюст датируется по-разному. В Гос. Третьяковской галлерее его относят к 70-м годам, что правдоподобио если исходить из возраста изображенного, родившегося в 1739 году. Но исключительно свободная мане-

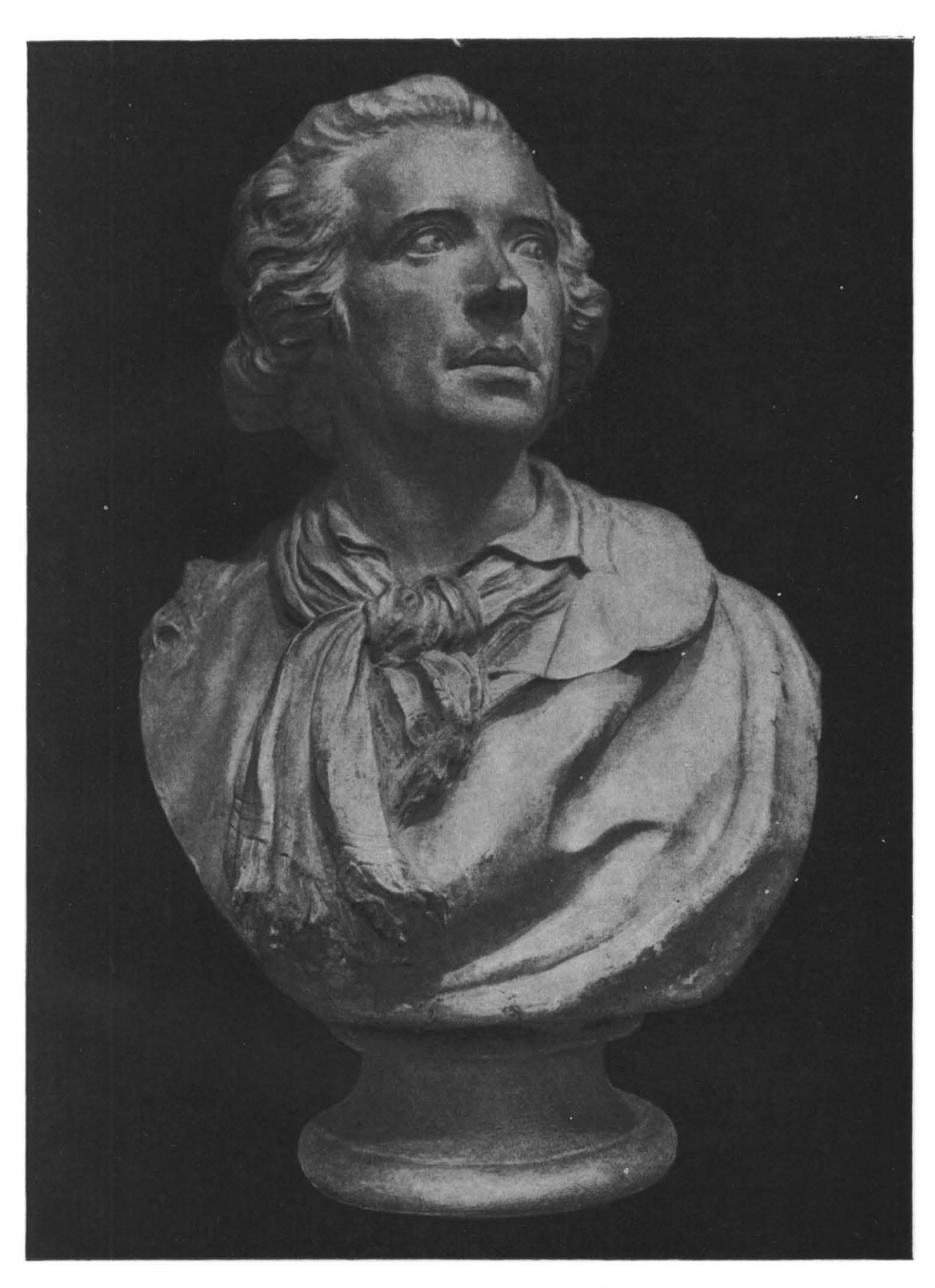
примечательное, что есть в бюсте, это его исключительная свобода, не только в артистизме исполнения, но и во внутреннем облике изображенного. Поворот головы вбок и одновременно чуть-чуть вверх, широко открытые глаза, также поднятые кверху и обращенные назад, полуоткрытый, как бы прерывисто дышащий рот, небрежно откинутые волосы, непринужденно завязанный шейный платок и завернувшийся уголок рубашки, наконец, словно скользящие по лицу тени, отражающие движение мысли и чувства,— все говорит о том, что человеком владеет какое-то творческое вдохновение. Возможно, что такая трактовка портрета была подсказана Шубину уже начинавшимся движением преромантизма. Так или иначе, но бюст Завадовского представляет одну из вершин творчества Шубина по глубине и увлекательности образа, по той чуткости, которую мастер обнаружил, скорее угадав, чем увидев, новое течение в русском искусстве[1].

Бюст изможденного, больного старика, также сохранившийся лишь в гипсе (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 361*) и относящийся к 90-м годам, в настоящее время считается портретом президента Академии художеств И. И. Бецкого. Вероятно, он выполнен незадолго до его смерти (в 1795 г.). Шубину хорошо удалось выразить в этом бюсте угасающую жизнь глубокого старика: его голова не приподнята, как в большинстве шубинских портретов, а, наоборот, несколько опущена. Голова Бецкого — почти череп, обтянутый кожей, даже морщины едва видны. Губы — узкая щель. Большие, печальные глаза еще таят в себе мысль, зрачки фиксируют одну точку. Огромный лоб сливается с обнаженным черепом. Надо отдать должное Шубину, который избежал здесь натуралистической передачи уже наступившего процесса омертвения организма; ему удалось внести оттенок благородства в лицо глубокого старика. Возможно, что отчасти помогли в этом и самые физические черты модели — тонкий орлиный нос, острый подбородок, большие глаза. Но, конечно, главное, что делает образ столь значительным, это — все еще не покинувшая человека способность мыслить.

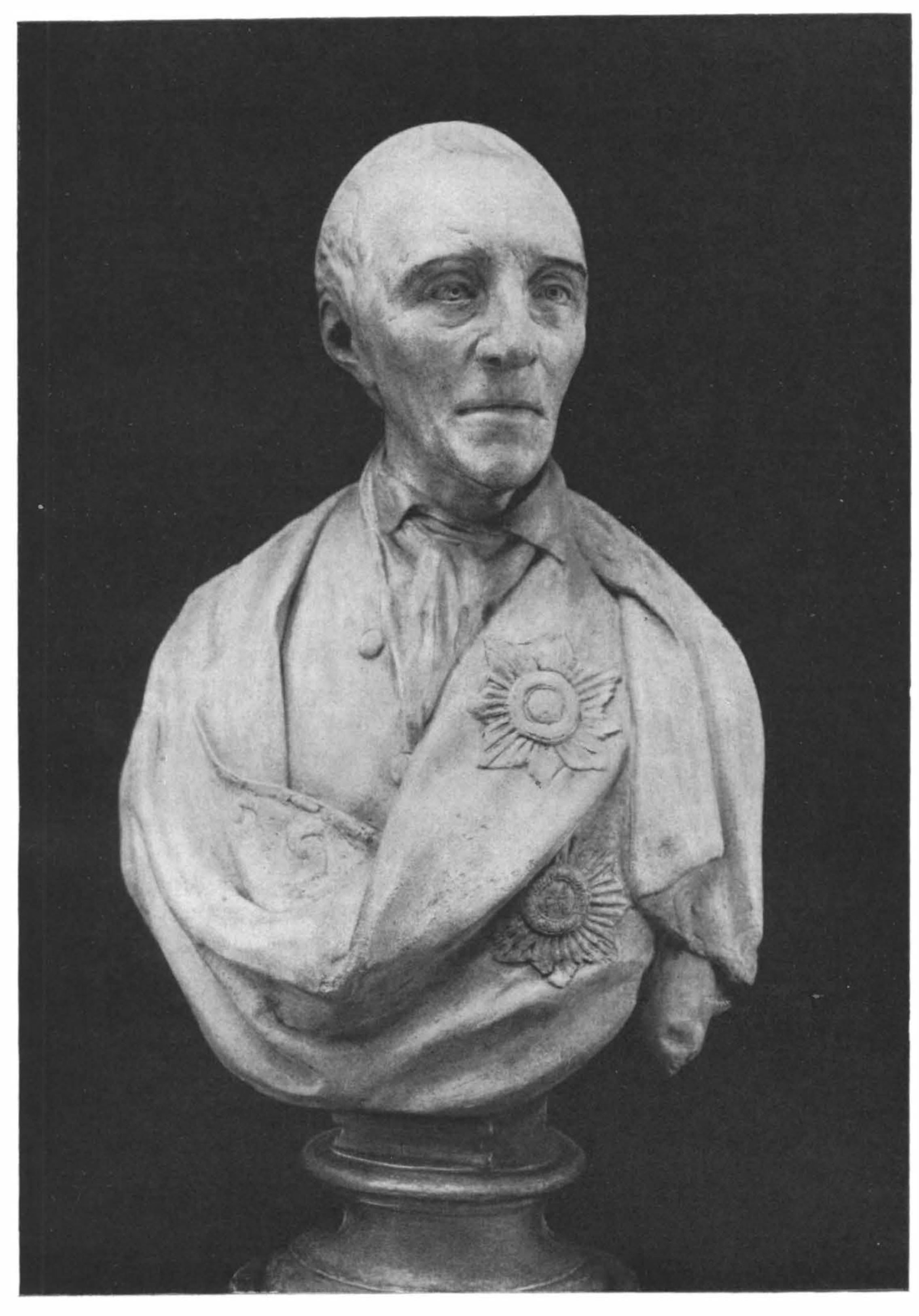
Совершенно другой характер носят два бюста А. А. Безбородко (один — гипсовый, в Музее Академии художеств СССР; *вклейка*; другой — несколько измененный, в мраморе, около 1798 г., в Гос. Русском музее; *стр. 362*). Эти бюсты интересны тем, что они показывают, как работал скульптор над своим произведением в разных материалах, как изменялся вместе с этим и самый образ. На гипсовом бюсте, который скорее всего представляет собой эскиз окончательного портрета, Безбородко изображен во всей своей моральной и физической сущности. Бюст срезан очень высоко (кроме того срез много у́же плеч) и тем

ра лепки нехарактерна для Шубина раньше 90-х годов. Быть может, Завадовский сохранил какие-то черты молодости и в возрасте 50 лет. Во всяком случае, точное определение времени возникновения этого бюста требует еще дополнительных изысканий.

[1] В этот же период был создан бюст П. А. Зубова, фаворита Екатерины (бронза, 1795, Гос. Третьяковская галлерея), представляющий исключение в творчестве Шубина по эффектной эстетизации образа молодого красавца. Недаром до недавнего времени он считался работой французского скульптора Ж. О. Рашетта, работавшего в России.



Ф. И. Шубин. Портрет П. В. Завадовского. Бюст. Гипс. 1790-е годы (?).
Гос. Третьяковская галлерея.



Ф. Шубин. Портрет И. И. Бецкого. Бюст. Гипс. 1790-е годы.

Гос. Третьяковская галлерея.



Ф. Шубин. Портрет А. А. Безбородко. Бюст Мрамор. Около 1798 года.

Гос. Русский музей.

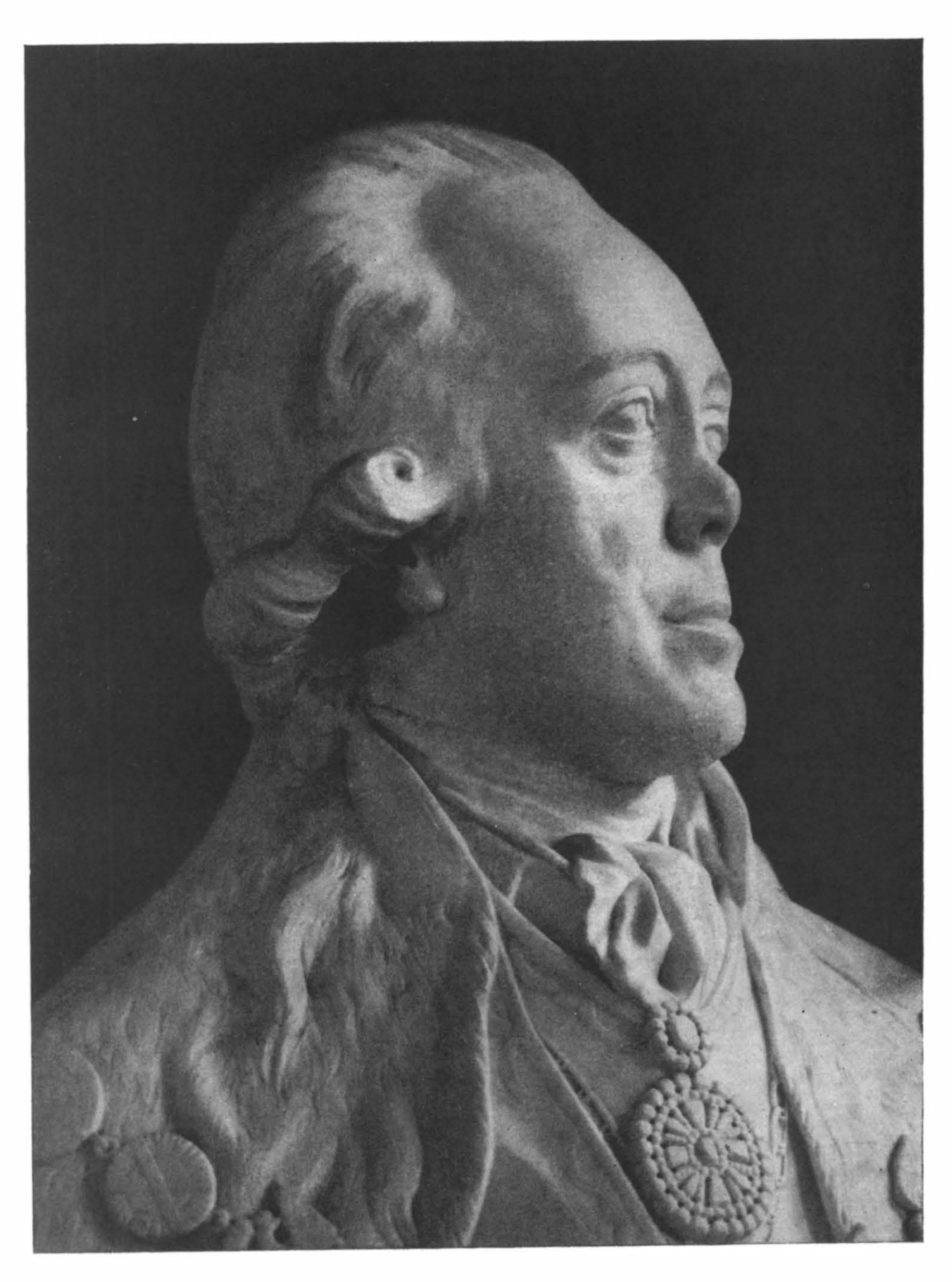
самым решительно доминирует голова с мясистым лицом, двойным подбородком, с гривой волос, почти без буклей. Из-за полноты Безбородко голова как бы сидит прямо на плечах. Хотя глаза сохраняют остроту мысли, однако в улыбающемся лице всецело господствует плотское начало: улыбка вывернутых губ исчерпывает содержание образа, сугубо чувственного. Но в этой чувственности есть какой-то размах, какая-то безудержность, которая говорит о больших возможностях данного человека, взращенного страшным, деспотическим временем, — возможностях, которые могли бы проявиться иначе при других обстоятельствах.

Это превращение и совершается в мраморном бюсте. Сохраняя в основном те же черты лица, Шубин поднимает голову Безбородко и отклоняет ее назад, благодаря чему возникает шея; глаза также обращены кверху. Движением охвачены все черты лица. Улыбка становится осмысленной. Более низкий обрез бюста позволяет набросить на плечи пышную мантию. В образе появилось что-то порывистое, вдохновенное, заставляющее поверить в то, что этот человек способен на большие государственные дела. Можно было бы подумать, что различие между эскизом и мраморным бюстом оказалось результатом той идеализации портрета, которой требовала еще эстетическая теория Архипа Иванова. Но, зная страстную потребность в правде, характерную для Шубина, следует предположить, что в новом бюсте он только выявил те задатки, которые действительно были свойственны широкой натуре Безбородко при всех его качествах крепостника и сластолюбца.

Одним из последних произведений Шубина был бюст императора Павла (1797 [?], мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 363*; бронза, 1798, там же; 1800, бронза, Гос. Третьяковская галлерея). Мраморный бюст — подлинный шедевр мастера. Ни в одной другой его работе не были так богато использованы разные аспекты



Ф. И. Шубин. Портрет А. А. Безбородко. Бюст. Гипс. Около 1798 года.
Музей Академии художеств СССР



Ф. Шубин. Портрет Павла I. Бюст. Фрагмент. Мрамор. 1797 (?) год.

Гос. Русский музей.

для того, чтобы дать наиболее полную и противоречивую характеристику человека. И вообще, ни в одном другом портрете Шубин не обнаружил столь глубокого понимания противоречий в образе своей модели, как здесь.

Первое противоречие заложено в соотношении тщедушной фигуры императора, его узких плеч, его болезненно-уродливого лица, с одной стороны, с пышными императорскими регалиями, горностаевой мантией, двумя звездами, цепью из двуглавых орлов, брильянтовым орденом — с другой. Мантия, прикрывающая узкие плечи, кажется каким-то футляром, который затрудняет Павлу свободу движений. Но, конечно, наибольшее богатство раскрывается в различных аспектах лица, лепка которого изумительна по тонкости моделировки. Природа сыграла с Павлом злую шутку, уподобив его профиль профилю сифилитика. Однако скульптор решил запечатлеть Павла без малейших прикрас. Сильно выступающая нижняя губа, скошенный, как у дегенерата, лоб, вылезающие из орбит глаза довершают уродство императора. Поразительнее всего выражение этого лица, изменяющееся в зависимости от освещения и от положения зрителя по отношению к портрету. Справа (от зрителя) в лице Павла чувствуется какая-то сентиментальная мечтательность, свойственная командору Мальтийского ордена, зато слева лицо выражает предельную жестокость; кажется, что ни один мускул не дрогнет в плоском лице. Это первый и единственный случай появления у Шубина в портрете такой резко отрицательной характеристики. То, что бюст понравился императору и Шубин не подвергся за него никакому взысканию, объясняется, возможно, тем, что скульптор раскрыл образ Павла во всей его сложности, сочетая страшные и уродливые черты его характера с той непререкаемой величественностью, которой так дорожил император.

Однако Шубин все же не осмелился воспроизвести эту страшную характеристику Павла в бронзовых повторениях бюста, которые он довольно значительно переработал путем нейтрализации наиболее острых аспектов, сохранив при этом сложность и противоречивость образа.

Бюсты конца 90-х годов были лебединой песнью скульптора. Царствование нового императора, Павла I, не принесло Шубину никакого облегчения в его материальном положении. Поданное в 1797 году прошение все о том же — о назначении ему жалованья за исполняемую им в Академии работу — снова, как уже много раз прежде, не увенчалось успехом. А между тем надвигалось самое страшное для художника несчастье — слепота. В довершение всех бед в 1801 году сгорели деревянный дом Шубина и его мастерская со всеми начатыми им работами. Александр I отнесся к Шубину несколько внимательнее: в 1801 году он «пожаловал» ему брильянтовый перстень, после чего и Академия, наконец, принуждена была приискать ему академическую квартиру, а в 1803 году и платное место. Но здоровье Шубина было уже безнадежно подорвано: через два года, 5 мая 1805 года, он скончался.

Конечно, причина бедствий скульптора заключалась не только в том, что он был «портретной». Причина была более глубокой, ибо присущее мастеру стрем-

ление к реализму во всей его обнаженной правде решительно уводило его от господствовавших приемов идеализирующего искусства, а тем самым вступало в противоречие и с традициями классицизма.

Мраморный бюст Ф. Н. Голицына [?], (1800, Гос. Третьяковская галлерея) представляет позднюю попытку Шубина приблизиться к классицизму. Об этом говорят как резкая объемность форм, напоминающая римские портреты, так и античная тога, облекающая обнаженную грудь старика. Но стилизация оставалась чуждой глубоко реалистическому таланту скульптора: его поздние работы все сильнее расходились с направлением классицизма.

Обладая необычайно острым глазом, Шубин неизменно стремился раскрыть характер человека во всей его полноте, а подчас и противоречивости. На этом пути он не останавливался даже перед показом отталкивающих черт; однако он никогда не превращал свои портреты в карикатуры или в обличительные памфлеты. Шубину помогало в этом его всестороннее изучение модели, которое приводило его к инстинктивному пониманию диалектики человеческой души. Однако нельзя отрицать и того, что у Шубина были любимые образы, любимые черты характера,— уже говорилось о том, как его привлекали в людях энергия, мужество, вдохновение, типичные для той эпохи, когда Россия развивалась ускоренными темпами, догоняя опередившие ее страны.

В разнообразном творчестве Шубина встречаются портреты, запечатлевшие лиц, действительно приближавшихся в своей жизни к высоким гражданским идеалам классицизма, но и их образы Шубин трактовал в чисто реалистическом плане, без стремления поднять их до уровня античного канона. Быть может, именно в таких бюстах Шубин более всего приближался к подлинно античной классике. Во всяком случае, портретное творчество Шубина осталось непревзойденным в русской скульптуре.

Шубин, как и все художники, окончившие Академию художеств, хорошо рисовал, а также писал маслом. Сохранился его автопортрет (1794 ? , Гос. Русский музей)[1], который превосходно передает образ скульптора. Портрет поражает умным взглядом, открытым выражением лица, большой внутренней чистотой и ясностью, несмотря на легкую горечь, притаившуюся в губах. Таким, вероятно, и был Шубин в жизни.

[1] А. Савинов. К портретам Ф. И. Шубина.— «Сообщения Гос. Русского музея», IV. М., 1956.



Э. М. ФАЛЬКОНЕ

Д. Е. Аркин

Одним из выдающихся событий в русской художественной жизни 1760—1780-х годов явилось создание Фальконе памятника Петру I. Фальконе — француз по происхождению — нерасторжимо связал свою судьбу с Россией, прочно войдя в ее культуру реалистическими исканиями своего творчества, проникновенным пониманием задач, которые выдвигало в искусстве национальное самосознание страны. Его творчество вместе с тем как бы начинало собой блестящий период в развитии русской монументальной скульптуры второй половины XVIII века.

Этьенн Морис Фальконе родился 1 декабря 1716 года в Париже, в семье столяра. С 18-летнего возраста он начал учиться скульптуре в мастерской скульптора Ж.Б.Лемуана. В 1744 году Фальконе был принят в Академию в качестве ее члена.

Наиболее известными из скульптурных работ Фальконе, выполненных им до отъезда в Петербург, были «Милон Кротонский», изваянный в мраморе в 1754 году, и двухфигурная группа «Пигмалион», законченная скульптором в 1763 году. Дидро посвятил этой мраморной группе восторженные строки в своем «Салоне 1763 года». Эта вещь действительно выделялась на довольно тусклом фоне французской скульптуры 60-х годов жизненностью образа и мягкостью пластического исполнения. Другие мраморы Фальконе — «Грозящий амур» и «Купающаяся нимфа», завершенные в 1757 году,— близки к обычному типу сентиментально-идиллической камерной пластики, столь распространенной в ту пору, когда мода на пасторали еще не была сметена новым движением, предвещавшим близость буржуазной революции.

Несколько особняком стоят работы Фальконе в парижской церкви св. Роха, выполненные в 1753—1762 годах («Капелла Распятия» и «Капелла св. Девы»). Композиция обеих капелл и примененные в них пластические эффекты отмечены явной близостью к скульптуре барочных алтарей в римских церквах XVII столетия. Не случайно это произведение Фальконе — крупнейшая из его работ

парижского периода — подверглось резкой критике со стороны Дидро, обычно столь благожелательного к творчеству своего друга. Заслуживает внимания лишь одна деталь: введение в группу «Распятия» в качестве постамента груды необработанных камней. Вместе с тем не приходится видеть в этой вещи, как это делают иные исследователи, связующего звена между работами Фальконе типа «Купальщицы» или «Амура» и позднейшим памятником Петру. «Капелла Распятия» ни в ее идейно-художественном целом, ни со стороны отдельных приемов не дает никаких оснований для подобного заключения. Сам Фальконе, упоминая о скульптурных группах церкви св. Роха в письме к Екатерине II, писал, что эта «работа... — пустяки в сравнении со статуей Петра Великого».

Таким образом, до своего отъезда в Петербург Этьенн Морис Фальконе, уже не молодой и известный французский скульптор, не создал ничего, что могло бы предвещать в нем автора самого значительного произведения монументальной скульптуры XVIII столетия. В то же время он выделялся среди художников-современников широтой познаний и размышлений, близостью к идеям просветительской философии и эстетики, к передовым идеям своего века. Его известность не ограничивалась рубежами его родины и основывалась не только на отличных скульптурных работах, им выполненных, но и на его литературно-теоретической деятельности.

В 1760 году Фальконе выступил в парижской Академии художеств со своими «Размышлениями о скульптуре», вышедшими через год после этого отдельной книгой в Амстердаме[1]. В этом трактате особый интерес представляют критические суждения об античной скульптуре — свидетельство независимой позиции автора по отношению к доктрине классицизма. Фальконе полемизировал с Винкельманом, возражая против канонизациии античных образцов. Эти мысли фигурируют и в переписке Фальконе[2]: «...древние не в такой мере нас превосходили, они сделали все не так отлично, чтобы нам не оставалось кое-что сделать»[3].

В своем критическом отношении к классической догме, к классическому идеалу, выводимому умозрительным путем, Фальконе был близок к Дидро, выступавшему за свободное от догматизма постижение античного искусства. В то

[1] Русский перевод «Размышлений о скульптуре» («Réflexions sur la sculpture») помещен (с некоторыми сокращениями) в издании: «Мастера искусства об искусстве». Изд. 2 дополн., т. 2. М.— Л., 1936, стр. 133—154. В 1771 году в Амстердаме же вышла в свет книга Фальконе «Наблюдения над статуей Марка Аврелия...» vations sur la stasue de Marc-Aurèlle et sur d'autres objets relatifs au beaux-arts. Par Étienne Falconet». Amsterdam, 1771).

[2] В русском переводе письма Фальконе к Екатерине II опубликованы в «Сборнике имп. Русского исторического общества», т. XVII, СПб., 1876. Писания Фальконе, в частности некоторые его письма по вопросам искусства, адресованные Дидро, философу Мендельсону, художнику Менгсу и другим, были изданы в шеститомном собрании сочинений в Лозанне в 1781 году («Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire; contentant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts...», v. 1—6. Lausanne, 1781). Собрание сочинений Фальконе издавалось еще дважды. Последнее, третье, издание вышло в свет в Париже, в 1808 году. Наиболее обстоятельной монографией о жизни и творчестве Фальконе является исследование Э. Гильдебрандта: E. Hildebrandt. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet. 1716—1791. Strassburg, 1908. В 1922 году вышла в свет книга Л. Рео «Э. М. Фальконе» (L. Réau. Étienne-Maurice Falconet, t. 1—2. Paris, 1922).

[3] «Мастера искусства об искусстве», т. 2. М.—Л., 1936, стр. 156—157.

же время в писаниях Фальконе совершенно отчетливо высказано его отрицательное отношение к преувеличенной экспрессивности искусства барокко.

Враждебность всякому догматизму составляла, быть может, наиболее характерную и постоянную черту мышления скульптора. Сын простого ремесленника-столяра, он был свободен от сословных предрассудков своего времени. Он рос в годы и десятилетия быстрого и уверенного созревания новой общественной мысли, в пору, когда Вольтер и Энциклопедия притягивали к себе все, что было передового и смелого в предреволюционном поколении французской буржуазии. Ему остались навсегда чуждыми манерность и парадная представительность аристократического портрета в живописи и скульптуре. Ему посчастливилось быть в дружеской близости к Дидро, самому острому и прозорливому уму эпохи. Дидро ценил в Фальконе не только выдающееся мастерство художника, но и независимую мысль философа. Склонность к «чтению и размышлению», к философскому осмысливанию своего творческого труда — характерная особенность Фальконе-художника, чья личность неотделима от личности Фальконе-теоретика. Только мастер, способный к критическому анализу собственных замыслов, только художник, обладавший широтой историко-философского кругозора, мог понять и сознательно оценить всю сложность и глубину того задания, о котором Фальконе впервые услышал в Париже, когда в 1765 году, по рекомендации Дидро, русский посол князь Д. А. Голицын предложил ему взяться за сооружение памятника Петру Великому.

Скульптору было в это время почти 50 лет. Никогда раньше он не сталкивался с задачей столь ответственной и трудной. Все, что он создал до этого времени, было несоизмеримо с масштабами и сложностью того нового дела, которое ему предлагалось и которому суждено было стать главным делом всей его творческой жизни. Живое восприятие нового, отвращение к догматизму позволили Фальконе чувствовать себя свободным и от условностей аристократического искусства, и от канонов классицизма. Именно эти черты миросозерцания и творчества, неотделимые от духа новаторства, дали пятидесятилетнему художнику возможность с такой свежестью и неподдельным интересом воспринять задание, исходившее из далекой и чуждой ему России, войти в русскую жизнь и сделать образы русского прошлого живыми образами своего собственного искусства. В этом удивительном творческом превращении, пережитом французским мастером, с громадной внутренней силой сказалось влияние той страны, куда он был призван для осуществления самого большого дела своей жизни. В творческой биографии Фальконе мы сталкиваемся с явлением, которое повторялось в биографиях многих иноземных художников, работавших в России,— таких, как Джакомо Кваренги или Чарльз Камерон: одареннейшие люди, они попали в Россию уже зрелыми, опытными мастерами, но только здесь впервые полностью обрели себя, только здесь создали произведения, прославившие их имена.

Фальконе отправился в Россию в 1766 году и прожил в Петербурге двенадцать лет, наполненных напряженным трудом над памятником Петру Великому.



Э. М. Ф а л ь к о н е. Памятник Петру I. Бронза. Гранит. 1765—1782 годы. Ленинград.

Эта работа осложнялась многими трудностями. Но как ни старались отдельные сановники екатерининского двора и чиновники строительных канцелярий помешать осуществлению гениального замысла, этот замысел был исполнен с размахом и смелостью, какие возможны были тогда только в России.

Фальконе нашел в Петербурге талантливых сотрудников и помощников. Молодой Федор Гордеев, впоследствии видный скульптор, был деятельным участником работы, а после отъезда Фальконе на родину довел до конца отделку и установку монумента, открытого в 1782 году, когда Фальконе давно уже не было в Петебурге.

Закончив отливку конной статуи, но не дождавшись открытия памятника, Фальконе покинул Петербург в сентябре 1778 года. По дороге в Париж он пробыл некоторое время в Голландии. Вернувшись на родину, он возобновил работу на Севрской мануфактуре. В 1783 году его разбил паралич, и последние девять лет жизни он не работал. Фальконе умер 24 января 1791 года и был похоронен в церкви св. Роха.

Созданный Фальконе при живом, активном сотрудничестве русских мастеров памятник Петру I (*стр. 369*)[1] — замечательное произведение французского ваятеля — стал национальным делом русской культуры, получившим после своего завершения всенародное признание.

[1] **Д. А р к и н. Медный всадник. Л.— М., 1958.**

Когда в самом начале екатерининского царствования вновь было принято решение воздвигнуть в столице памятник Петру Первому, речь шла о типе монумента, имевшем за собой давнюю традицию в практике европейского абсолютизма. Классическим образцом, эталоном подобного монумента, была конная статуя римского императора Марка Аврелия, отлитая во II веке нашей эры. Эта форма прославления и монументального утверждения абсолютизма усиленно культивировалась в памятниках, сооруженных в городах Италии и Франции. Одним из самых характерных и блестящих по исполнению конных монументов XVIII века, представлявших фигуру абсолютного монарха в обличии и одеянии римского цезаря, был Петр Великий работы Карло Растрелли, изваянный еще при жизни императора и отлитый в бронзе за 16 лет до начала екатерининского правления.

В качестве наиболее простого решения вопроса о памятнике Петру I естественно напрашивалась установка именно этой статуи. Еще при Елизавете Петровне велась подготовка к сооружению в столице памятника ее великому отцу, и не кто иной, как Растрелли-младший, разработал проект планировки Дворцовой площади с конным монументом Петра работы Растрелли-старшего в центре ансамбля. Этот проект не был осуществлен.

Возобновление, уже при Екатерине II, старого намерения — воздвигнуть в столице памятник Петру — повлекло за собой замену как самой статуи, так и места, избранного для ее установки. Смысл этой двойной замены органически связан с теми большими изменениями, которые произошли за несколько десятилетий в жизни русского общества, в идеях и представлениях правящего дворянства.

Задуманное Екатериной сооружение монумента основателю империи стало теперь рассматриваться как акт большого политического значения. Этот акт призван был, прежде всего, содействовать упрочению власти и в то же время представить эту власть как просвещенную и благодетельную силу. Прославляя своего великого предшественника, Екатерина увековечивала и прославляла дворянскую империю и самое себя. Именно поэтому памятник должен был быть вынесен за пределы собственно дворцового ансамбля (куда помещал его Растрелли) — на простор города, на общественный форум столицы. Таким форумом была Сенатская площадь. Обширные размеры этой площади, на которой находилось здание Правительственного Сената, ее береговое положение и ее непосредственное соседство с Дворцовой площадью закрепляли за ней роль и значение главного общественного центра столицы.

Выбору нового места сопутствовало решение о создании новой статуи. А это повлекло за собой разработку программных предложений для нового монумента.

Фальконе начал с того, что отклонил все схемы, предлагавшиеся ему традицией, сановными заказчиками, друзьями, советчиками. Проникнутый идеями Просвещения, он отказался от привычного образа монарха-победителя, восседающего на коне в облике римского цезаря, утверждая, что в его монументе

«речь идет не о победителе Карла XII, а о России, о ее преобразователе»[1]. Он отверг также всякую попытку ввести в монумент аллегорические изображения добродетелей, пороков, событий, триумфов.

«Монумент мой будет прост,— писал он в известном письме к Дидро.— Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения народа... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям.

Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом,— это эмблема побежденных им трудностей.

Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он быстро совершил то добро, которого никто не хотел.. Вы знаете, что я не одену его по-римски, точно так же, как не одел бы Юлия Цезаря или Сципиона по-русски»[2].

В этих строках исчерпывающе сжато изложены идейная основа художественного замысла и главные особенности его скульптурного воплощения. В словах Фальконе, относящихся к характеристике Петра, чувствуется неподдельное воодушевление художника. Опираясь на характеристику Петра Великого, сделанную Вольтером в письме к графу И. И. Шувалову, Фальконе дает краткую формулу сущности своего героя: «Созидатель, Преобразователь, Законодатель»[3]. Разъясняя эту формулу, Фальконе подчеркивает неразрывную связь деятельности монарха-героя с историческими судьбами народа и страны. Монумент Петра должен, вместе с увековечением великого человека, прославить Россию, ее прогресс, ее всемирно-историческое восхождение в XVIII веке, прямым свидетелем которого был сам художник.

Именно эту задачу ставил перед собой Фальконе, когда утверждал, что идея его монумента, «это — поэзия истории, она, эта идея, целиком символична»[4].

В письме к Екатерине II (от 30 июня 1768 г.) Фальконе изложил свой взгляд на аллегорию в искусстве. Он высказывается против аллегорических изображений, против этих условных женских фигур, олицетворяющих (но никак не выражающих!) те или иные общие идеи и понятия: «Следовало бы уменьшить, а если можно, то совсем уничтожить эти человеческие фигуры, путающие дело, холодные, двусмысленные. Это — убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений»[5].

[1] «Extrait d'une lettre à Mr. Diderot».— «Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire...», v. 2, p. 185.
[2] «Мастера искусства об искусстве», т. 2, стр. 155.
[3] «Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire...», v. 2, p. 181, 184.
[4] Op. cit., p. 185.
[5] «Мастера искусства об искусстве», т. 2, стр. 158.

Но, высказываясь не раз в этом смысле, Фальконе вовсе не упраздняет аллегорию как средство художественной выразительности, а придает ей иной характер. В упомянутом письме к Дидро имеется указание на аллегорический смысл устремляющегося к вершине скалы всадника. В другом письме к Екатерине (от 31 июля 1769 г.) дается исчерпывающее объяснение еще одной детали — змее под копытом коня. Бронзовая змея, соединенная с хвостом лошади, выполняет конструктивную роль — «поддерживает всю вещь» и одновременно служит аллегорией, «возвышает мысль». Этот новаторский прием, благодаря которому конь кажется стоящим только на двух точках — задних ногах, третья же точка укрепления статуи зрительно не воспринимается (по выражению Фальконе, «змея скрывает необходимость, заставившую к ней прибегнуть»), представляет собой изобретение, которое скульптор считал особенно удачным. Аллегорическая деталь оказалась включенной не только в композицию, но и в конструктивный расчет бронзовой статуи. Обе эти части памятника — гранитная скала и бронзовая змея — выполняют свое аллегорическое назначение как бы попутно со своим первичным, материальным назначением: служить постаментом конной фигуры и удерживать ее в равновесии.

Изваяние сочетает в себе мощь реалистического изображения с глубиной исторического символа, выраженного не в каких-либо художественных частностях, а во всем монументальном замысле, во всем его выполнении. «Хочу ли я вовсе исключить аллегорию из скульптуры?» — спрашивал Фальконе и тут же отвечал: «Это значило бы обеднить искусство, и я очень далек от такой убогой мысли... Аллегория не должна быть посторонним знаком, очень часто банальным, подчас даже пошлым: герой должен сам в достаточной степени выражать мысль с тем, чтобы не было нужды в разъяснениях всяких канцеляристов. Вот чего я добиваюсь»[1].

Органичность аллегории — одна из наиболее существенных особенностей созданного Фальконе монумента. Действующая не внешними условными знаками и нарочитыми деталями, а заключенная внутри художественного образа, аллегория приобретает здесь могучую идейную силу. Она перестает быть собственно аллегорией, иносказанием, она сращивается с реалистическим изображением героя, составляя необходимую, органическую часть идейного смысла произведения. Эти черты фальконетовой статуи — вместе с отрешением от условностей псевдоклассического канона, от традиций парадного портрета времен абсолютизма, от многословной патетики барокко — предопределили превращение официального памятника российскому императору в исторический образ-символ поразительной глубины и силы.

В формах традиционного конного памятника, посвященного монарху, Фальконе задумал воплотить целую эпоху русской истории, пластически запечатлеть смысл этой эпохи, ее значение для судеб народа и страны.

[1] «Oeuvres d'Étienne Falconet...», v. 2, p. 37.

Задуманный Фальконе образ прошел через сложный процесс творческого осмысливания и пластической разработки, прежде чем он стал «Медным всадником». Впечатляющая сила этого образа обусловлена прежде всего тем, что он построен на внутренних противопоставлениях, находящих свое гармоническое разрешение.

К ним относится, прежде всего, противоположность движения и покоя. Конь, поднятый на дыбы, еще весь в движении, порыв охватывает его члены, неостывший жар исходит из всего его существа. Но всадник, его посадка, поза, жест, поворот головы олицетворяют величественный покой, уверенную силу властителя, укрощающего и бег коня, и сопротивление стихий. Пластическое единство движения и покоя лежит в основе скульптурной композиции (*стр. 375*).

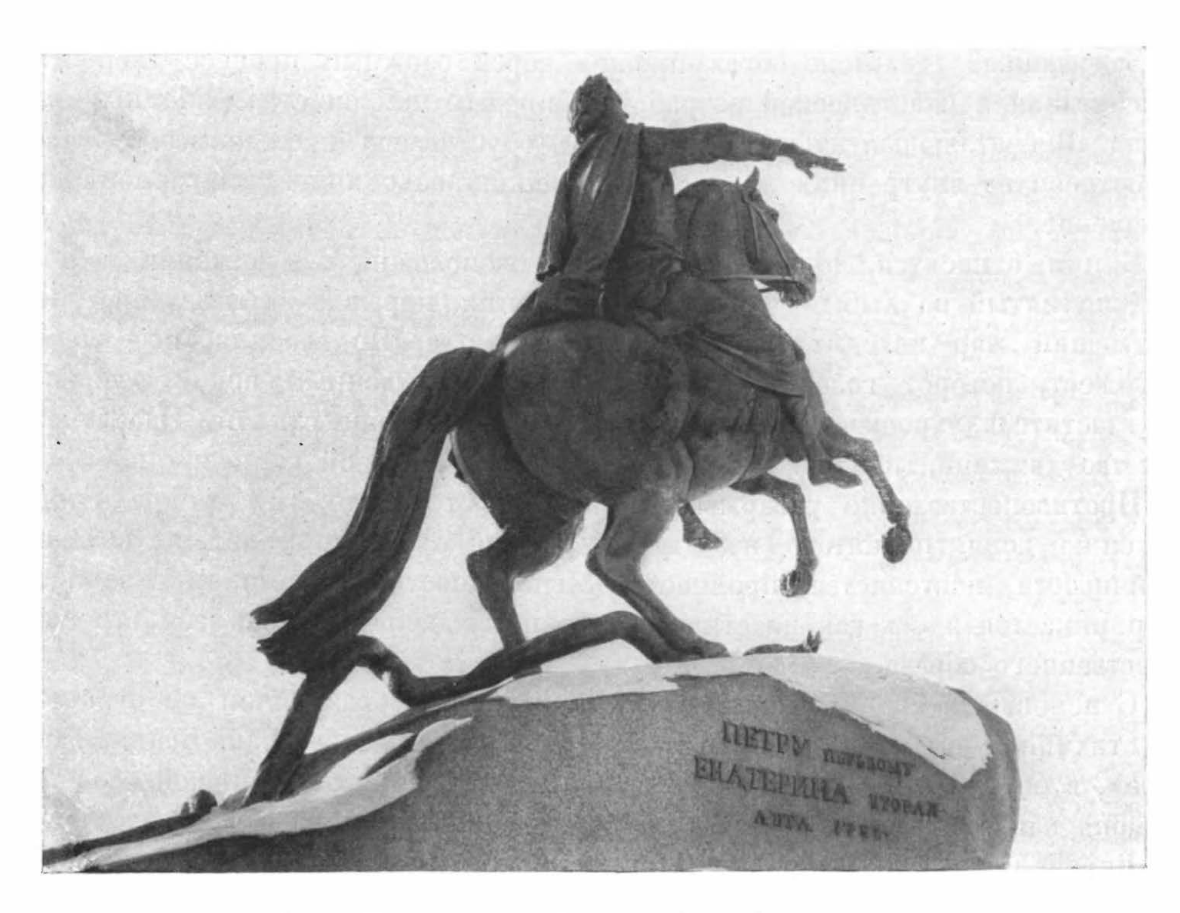
Противопоставление раскрывается также в том, что быстро преходящему движению коня, поднятого на дыбы, сообщен характер ничем не колебимой устойчивости, постоянства, прочности. Мгновенность в сочетании с вечностью воспринимается здесь как пластическое единство, воплощенное всем строем художественного образа.

С неменьшей силой соединились в композиции образ ничем не ограниченной стихийной свободы и мощной, все подчиняющей себе воли. Всадник летит вперед, в бесконечный простор, открывающийся с высоты одинокой скалы. Но бег коня направляется железной рукой могучего властелина (*стр. 374*).

Впрочем, позиция коня, поднятого на дыбы, могла бы показаться нарочитой, если бы в самом изваянии не содержалось ее обоснования. Положение коня на самом краю гранитного утеса, «над самой бездной», дает исчерпывающую мотивировку избранной позы и в то же время наделяет монументальный образ еще одним противопоставлением — единством. Оно пластически выражено в необычном постаменте памятника. Плавный подъем к вершине и резкий обрыв вниз — из этих взаимно противоположных начал и слагается форма скалы-постамента. Без этого контрастного сочетания была бы неоправдана, немыслима избранная скульптором композиция всего конного изваяния. Все эти противопоставления формируют художественный образ монумента во всей его противоречивой сложности и в его конечном единстве. В этих противоречиях, в их идейном и пластическом разрешении и заключен секрет того глубокого философского и художественного впечатления, которое памятник Петру Великому оказывал на целые поколения зрителей, сменявшихся у его гранитного подножья.

Как всякое большое произведение монументальной скульптуры, памятник Петру требует для полноты своего восприятия обхода со всех сторон. Весь композиционный строй монумента предполагает обязательный осмотр статуи под разными углами зрения, дающими все новые и новые аспекты, из совокупности которых и слагается целостный художественный образ.

В последовательном раскрытии образа, по мере движения зрителя, первенствующую роль играет силуэт конной статуи и служащей ей постаментом гранитной скалы. В силуэте заключены пластические качества, которые не могут

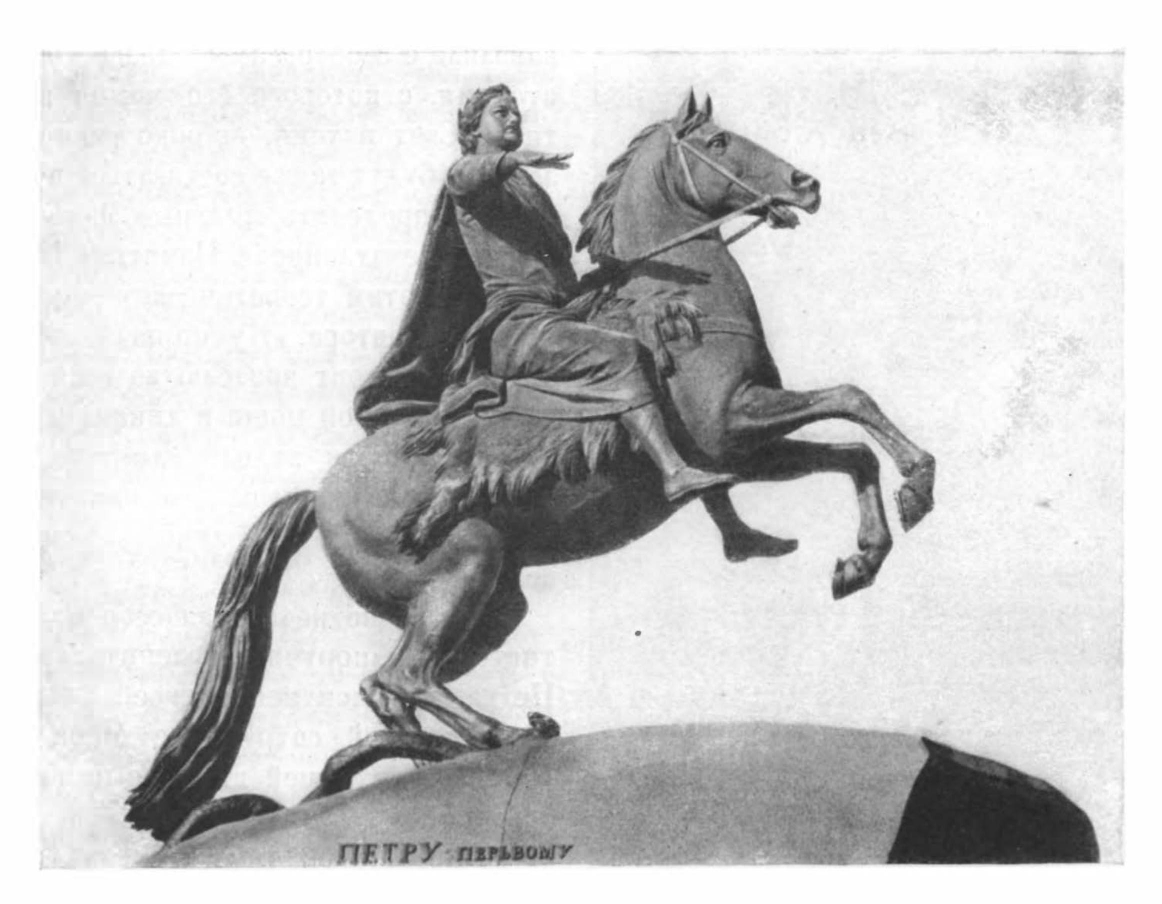


Э. М. Фальконе. Памятник Петру I. Фрагмент.

быть компенсированы никакой моделировкой, никакой, самой филигранной отделкой деталей.

Памятник Петру обладает исключительно характерными очертаниями. Корпус коня, поднятый под углом почти в 45° над линией горизонта, составляет, при обозрении памятника сзади и с боков, продолжение линии подъема скалы-постамента. Эта плавная линия резко обрывается спереди вздернутой головой коня, его поднятыми и напряженно согнутыми передними ногами и отвесным обрывом скалы, нависающим над выдвинутым вперед нижним уступом. При всей сложности и прерывистости контурной линии, образуемой очертаниями поднятого на дыбы коня, габариты статуи вписываются в совершенно правильные границы равнобедренного треугольника, основание которого составляет линия, идущая от верхнего переднего края скалы до конца хвоста лошади. В этом классическом по своей уравновешенности построении сидящая фигура Петра оказывается в вершине треугольника,— она господствует над всей композицией.

Пластическую выразительность сидящей фигуры усиливает жест. Многозначительный смысл этого жеста (утверждение державной воли, указующее обращение к заморским далям, умиротворение людей и стихий, торжество победителя) раскрыт простым движением руки, но пластика этого гениально найденного



Э. М. Фальконе. Памятник Петру I. Фрагмент

движения играет важнейшую роль в образном содержании монумента. Недаром в пушкинском описании «Медного всадника» жест Петра отнесен к числу самых существенных особенностей изваяния: «стоит с простертою рукою»; «простерши руку в вышине»; «кумир с простертою рукою»; «грозя недвижною рукою» — так подбирал Пушкин эпитеты, которые могли бы с наибольшей точностью и силой передать сущность столь простого и столь значительного жеста.

Неся в себе важное смысловое содержание, протянутая рука всадника является в то же время одним из наиболее выразительных пластических элементов скульптурного целого. Формально нарушая композиционное равновесие силуэта, это одностороннее движение как бы концентрирует энергию всадника, одолевшего крутизну скалы и прискакавшего на ее вершину, чтобы с этой высоты утвердить свою волю — могучую волю народа, создавшего город, открывшего перед страной новые пути, новые беспредельные просторы.

Чуждый какой бы то ни было искусственной «закругленности», неповторимый силуэт памятника, воспринимаемый с разных точек и с разных расстояний, приобретает исключительную силу.

«Надо, — писал Фальконе в своих «Размышлениях о скульптуре», — чтобы произведение, выделяясь на фоне воздуха, деревьев или архитектуры,



М. А. Колло и Э. М. Фальконе. Модель головы Петра I. Гипс.

Гос. Русский музей.

заявляло о себе с самого дальнего расстояния, с которого его можно заметить. Свет и тени, широко распределенные, будут также состязаться в том, чтобы определить главные формы и общее впечатление»[1]. Памятник Петру отвечает этим теоретическим положениям его автора. «Кумир на бронзовом коне» предстоит зрителю во всей своей непобедимой мощи и динамической устремленности задолго до того, как зритель, приблизившись к памятнику, может заглянуть в лицо бронзового всадника.

Фальконе не считал себя портретистом. Он поручил вылепить голову Петра для монумента своей ученице и постоянной сотруднице Мари Анн Колло, приехавшей вместе с ним в Петербург[2].

Впрочем, он и сам сделал опыт портретного изображения Петра. Несмотря на явные недостатки с точки зрения требований портретной скульптуры, выполненная им «тоновая маска» Петра, хранящаяся в Лувре, представляет безусловный интерес. В лепке лица своего героя Фальконе стремился передать не столько царственное величие и мощь, сколько интеллектуальную значительность, углубленную мысль, сосредоточенную работу ума. Скульптор остался неудовлетворенным своим опытом: голове Петра недоставало портретного сходства, и Фальконе, по-видимому, окончательно утвердился в своем намерении поручить исполнение этой работы Мари Анн Колло.

Колло обладала отчетливо выраженной художественной индивидуальностью. Скульптор-портретист, она создала большое число бюстов и барельефов-медальонов; лучший среди них — бюст Фальконе. Весь этот довольно обширный цикл, свидетельствуя о несомненной одаренности скульптора, характеризует Колло как

[1] «Мастера искусства об искусстве», т. 2. стр. 141.

[2] Мари Анн Колло (1748—1821), ученица Фальконе, впоследствии жена его сына — художника, прожила в Петербурге до 1778 года. В 1767 году была удостоена звания академика петербургской Академии художеств. В Гос. Эрмитаже хранятся выполненные Колло по заказам Екатерины портретные бюсты Г. Г. Орлова, наследника Павла и вел. кн. Наталии Алексеевны, а также бюсты Генриха IV, герцога Сюлли, Дидро, Вольтера, Д'Аламбера, Фальконе и бронзовый бюст Петра I. В Гос. Русском музее хранится модель головы Петра, выполненная Колло совместно с Фальконе для памятника на Сенатской площади (*стр. 376*).

наблюдательного, но несколько поверхностного художника, отдавшего значительную дань условностям и нормам придворного портрета. Даже лучшие работы Мари Анн Колло никак не объясняют превращения способного, но в конечном счете заурядного скульптора в автора головы «Медного всадника» — изображения, необычайного по своей пластической силе и идейной глубине.

Ко времени, когда Фальконе и Колло начали работать над изваянием Петра Первого, со дня смерти императора прошло более сорока лет. Скульпторы, естественно, обратились к иконографическому материалу, среди которого первостепенный интерес представляли для них прижизненные скульптурные портреты. А в этой области имелись такие первоклассные по достоверности и по уровню художественного выполнения работы, как бронзовый поясной портрет Петра работы Карло Растрелли и гипсовая прижизненная маска, снятая им же с лица Петра в 1719 году.

Обратившись к маске Петра и бюсту как основным первоисточникам, Колло должна была по этому материалу (а также по ряду живописных портретов, носивших более или менее официальный характер) воссоздать лицо императора уже в монументальном плане — как часть фальконетова конного изваяния.

О том, как Мари Анн Колло трактовала образ Петра Великого, можно судить по выполненному ею бронзовому бюсту Петра, хранящемуся в Гос. Эрмитаже. Этот бюст передает образ Петра в плане довольно обычных представлений о грозном, но благосклонном монархе, сочетающем в своем облике суровость, милосердие и мудрость.

Как же отнесся Фальконе к такой трактовке головы Петра? Простое сличение бюста Колло с головой «Медного всадника» показывает, что речь здесь идет о двух совершенно не схожих между собой изображениях. Мы видели, что еще до того, как Фальконе приступил к работе над статуей, представление о Петре сложилось у него в законченный образ «просветителя», «благодетеля своей страны», гения, преодолевшего «самые ужасающие трудности». Отвечал ли этому образу (и всей идее монумента) благопристойный, но вполне ординарный портрет, созданный Мари Анн Колло?

Ответ на этот вопрос дается самим монументом, в котором голова Петра составляет исключительную по силе часть единой скульптурной композиции. Голова Петра в монументе и портретный бюст, выполненный Колло,— два различных образа. Воспользовавшись помощью способной сотрудницы, Фальконе в конечном счете ввел в монумент свою собственную трактовку головы Петра, кардинально отличную от той, которую первоначально предлагала Колло.

Голова Петра в монументе (*стр. 379*) — совершенно новый образ и по сравнению с гениальным портретом Растрелли, и по сравнению с бюстом-компиляцией Колло. Правильный овал гордо вскинутой головы вписан в обрамление из густых волнообразных прядей, на которых покоится венок из крупных листьев лавра. Широко раскрытые глаза с резко и глубоко вычеканенными зрачками, обращенными в сторону указующей руки, объемная выпуклость высокого лба над мощным сводом надбровных дуг, крупные формы носа и подбородка, выражение

глубокой мысли и непоколебимой воли во всех чертах прекрасного мужественного лица — таковы особенности этого монументального портрета. В его основе лежит сочетание мысли и силы.

В классическом прототипе конных монументов, созданных европейским искусством,— римской статуе Марка Аврелия — героем является император-философ: лицо автора «Размышлений наедине с собой» изображено античным скульптором в неомраченном спокойствии духа, а его протянутая рука выражает милость к побежденным врагам. Восседающий на медленно идущем коне император как будто погружен в глубокую задумчивость. Идейной подосновой образа, созданного Фальконе, является торжество разума в действии, воплощенное не в личности античного правителя-мудреца — мыслителя, писателя, оратора — а в фигуре великого преобразователя страны — всадника, попирающего копытами своего коня змею невежества и дикости. Увенчанная лаврами голова озарена светом высокой мысли, освободившейся от многих суеверий и раскрытой к просторам знания, более широким, чем та водная гладь, которая расстилается перед глазами всадника.

Что касается одежды Петра в монументе, то Фальконе подверг эту проблему подробному теоретическому разбору. В цитированном письме к Дидро от 1777 года скульптор ограничивается утверждением, что он не оденет своего Петра по-римски, как «не одел бы Юлия Цезаря или Сципиона по-русски»; в расширенном «Извлечении из письма г-ну Дидро» вопрос рассматривается гораздо более подробно и многосторонне[1]. Фальконе связывает выбор одеяния уже не только с приведенными ранее соображениями исторического правдоподобия, а со всей идейной основой монумента, прежде всего — с пониманием и истолкованием личности Петра в ее историко-философском значении.

При выборе одеяния для конной статуи Петра, указывал скульптор, он располагал самое большее четырьмя возможностями: речь могла идти об одежде древнегреческой, или древнеримской, или французской, или русской. Греческое одеяние в данном случае вовсе не подходило. Французский костюм отпадал уже в силу своих пластических качеств: «он слишком чопорен, изрезан, скован». Оставалась альтернатива: или древнеримское одеяние, или русская одежда. Дальнейшие рассуждения Фальконе посвящены всестороннему разбору и опровержению этой альтернативы.

Отказавшись от двух названных возможностей — или римские военные доспехи, или русская национальная одежда,— Фальконе выдвигает иное решение проблемы: «мы должны будем ограничиться выбором между двумя ошибочными предложениями, если только мы не будем располагать каким-либо счастливым эквивалентом, созданным хорошим вкусом и поэзией самого сюжета».

К исканиям этого «эквивалента» направлены творческие усилия скульптора. Не воспроизведение того или иного исторического типа одеяния, а «поэзия самого сюжета» — вот где единственно верный путь. Художник, создающий

[1] «Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire...», v. 2, p. 181.



М. А. Колло и Э. М. Фальконе. Голова Петра I.
Фрагмент памятника Петру I.

образ героя, обязан создать и тип одеяния. В каком же одеянии изображен Петр в скульптурном монументе?

Всадник, поднявший на дыбы коня, одет в род длинной (ниже колен) и широкой рубахи с рукавами, плотно облегающими руки. Спереди на грудь и плечи накинута широкая полоса ткани — подобие короткого плаща — ниспадающая со спины свободными складками и покрывающая часть крупа коня.

Что это за одеяние, не воспроизводящее, как заявляет сам скульптор, ни одного из названных им типов исторического костюма?

Отказываясь от старорусского национального костюма («русского костюма»), скульптор не исключает, однако, русской одежды иного типа. Как это ни кажется неожиданным на первый взгляд, речь идет об одежде простонародья, русского крестьянина. Что же касается самого характера, «фасона» одеяния, то скульптор допускает, что оно имеет какое-то сходство с «одеждой волжского бурлака» и, обладая этим сходством, «производит в скульптуре очень хороший эффект».

Нет никакого сомнения в том, что и самая версия об «одежде бурлака», так неожиданно появляющаяся в письме французского скульптора к французскому

философу, высказана Фальконе как органическая часть его рассуждения об одеянии Петра. Он идет еще дальше, отмечая, что и в одежде римского цезаря в памятнике Марку Аврелию имеются черты сходства с одеждой римского крестьянина и что скульптуре вообще присуще тяготение к народным формам одеяния.

Итак, по утверждению самого скульптора, одежда Петра имеет черты сходства как с русской простонародной одеждой, так и с формами античного гражданского платья. Простая античная туника с рукавами более близка к рубахе русского крестьянина, нежели воинская кираса римского всадника к костюму русского боярина. Из сочетания и пластической переработки двух прототипов народного одеяния — античного и русского — происходит то одеяние, которое носит фальконетов Петр. Заменив все исторические типы одежды созданным им «эквивалентом», Фальконе наделил образ национального русского героя чертами общечеловеческой всемирно-исторической значимости. Именно в этом скульптор видел высшую ценность и высокий смысл найденного им пластического решения: одеяние статуи Петра Великого — «это одеяние народов, одеяние людей, одеяние всех времен, словом это — одеяние героическое»[1].

Выше отмечалось, что в памятнике Петру конь играет роль гораздо более значительную, чем только монументальная «подставка» для фигуры героя. Движение, позиция коня составляют здесь органическую и притом очень важную часть скульптурного целого. Конь не «несет» или «везет» всадника, не «украшает» его, а продолжает его действие.

Проблема скульптурного изображения коня привлекала особое внимание Фальконе. В трактате «Наблюдения над статуей Марка Аврелия», опубликованном в 1771 году, и в более позднем сочинении, озаглавленном: «Параллели между пропорциями коня Марка Аврелия и пропорциями природной красоты», дан подробнейший разбор скульптурного изображения лошади в классическом монументе античного Рима[2]. Фальконе высказывает сомнение в обязательности этого классического прототипа для современной скульптуры и именно на этом примере обосновывает свое глубокое убеждение во вреде «слепого преклонения перед древностью».

Фальконе обнаруживает значительные отклонения размеров и пропорций римского изваяния от подлинной живой лошади и выносит приговор произведению римского ваятеля: «В статуе Марка Аврелия нет ни грации, ни хороших пропорций, ни правильного движения и красоты форм». Приводимые Фальконе (и противопоставляемые «Марку Аврелию») нормы, размеры, пропорциональные отношения, правила движения и походки лошади почерпнуты им из наблюдений над самой натурой, над прекрасными образцами прекрасного существа.

Именно этим живым опытом — наблюдением — руководствовался Фальконе в работе над конной статуей Петра.

[1] «Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire...», v. 2, p. 191.

[2] «Parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèlle et de colles du beau naturel».— «Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire...», v. 2, p. 1—28.

В памятнике Петру Фальконе дал глубоко реалистическое скульптурное изображение лошади, поднятой на дыбы. Скульптор порывает при этом не только с упомянутым римским прототипом, но и со всеми позднейшими образцами, созданными европейским искусством. Во всех этих монументах, изваянных различными по дарованию и стилю мастерами, корпус коня — как бы пластически тщательно и выразительно он ни выполнялся — играет пассивную роль и в смысловом, и в собственно композиционном замысле.

Иной характер, как мы видели, имеет трактовка коня в памятнике Петру I. Поза, жест, весь облик всадника взаимообусловлены позицией и движением коня. Всадник не только «восседает» на коне, но и активно им повелевает — он предуказывает коню то резкое движение («на дыбы»), которое составляет основу всей скульптурной композиции. В свою очередь, поза коня (обусловленная и мотивированная, как было показано выше, не только субъективной волей всадника, но и самым положением на вершине скалы, перед отвесным обрывом) предопределяет многое в фигуре героя: его глубокая посадка, поворот головы, жест настолько крепко связаны с движением и позицией коня, что какая-либо возможность раздельного пластического существования того и другого исключается. Эта слитность всадника и коня усилена такой деталью, как замена обычного седла шкурой и отсутствие стремян. Складки плаща, ниспадающие с плеч всадника, плавно ложатся на спину лошади, пластически «сращивая» фигуру человека с корпусом коня.

«Конь Ваш,— писал скульптору 6 декабря 1773 года Дидро,— не есть слепок с красивейшего из существующих коней, точно так же, как Аполлон Бельведерский не является повторением красивейшего из людей: и тот и другой — произведения творца и художника. Он колоссален, но легок; мощен и грациозен; его голова полна ума и жизни. Сколько я мог судить, он исполнен с величайшей наблюдательностью, но глубоко изученные подробности не вредят общему впечатлению: все сделано широко»[1].

Фальконе очень тщательно подбирал натуру для изваяния коня. Отвергнув тот тип коня, который фигурировал в античных монументах, и показав его условность, скульптор остановился на русской «орловской» породе, только что получившей свое прозвище в конюшнях графа А. Орлова. Выбрав в этих конюшнях прекрасный экземпляр стройного и вместе с тем массивного животного, Фальконе приступил к детальному изучению его движений. Военный кавалерист, генерал Мелиссино многократно скакал перед скульптором на этом коне, воспроизводя подъем на специально насыпанную возвышенность и внезапную остановку путем осаживания коня на дыбы.

Сообщая скульптору свои впечатления от осмотра модели памятника в мастерской Фальконе в Петербурге, Дидро писал (в уже цитированном выше письме): «Герой и конь [в статуе] сливаются в прекрасного кентавра, челове-

[1] D. Diderot. Oeuvres complètes, v. 18. Paris, 1876, p. 332.

ческая, мыслящая часть которого составляет своим спокойствием чудесный контраст с животною, вздыбленной частью...»[1].

«Гордый конь» трактовался Фальконе не только как носитель пластической красоты, но и как активное «действующее лицо» скульптурной композиции. Реалистически трактованный образ коня продолжает и дополняет образ самого героя. Вздыбленный корпус животного, его вскинутая голова, копыта, попирающие раздавленную змею и как бы выполняющие этим волю всадника, — все это придает изваянию коня действенный, проникнутый мыслью и чувством «очеловеченный» характер.

Бронзовый конь (названный в одном из пушкинских вариантов «пламенный») исполнен той же страсти, той же волевой силы, что и сидящий на нем могучий всадник.

Конное изваяние установлено на подлинной скале, «вырванной» из природы и не подвергшейся искусственной геометризации, не превращенной в правильную форму куба, параллелепипеда или цилиндра. Эта «дикая», естественная форма постамента — плод работы скульптора, органическая часть его художественного замысла. Осуществление замысла Фальконе представляло большие, можно сказать беспрецедентные технические трудности. В рапорте И. И. Бецкого в Сенат от 5 мая 1768 года высказывалось мнение о невозможности разрешить эту задачу[2]. Он предлагал готовить «гору или пьедестал из больших камней со связкой их красной медью, свинцом, с машинами для подъема и провозу».

Подобное решение не удовлетворяло Фальконе. Были начаты казавшиеся Бецкому безнадежными розыски камня-монумента. Посланный Академией художеств замастер каменотесного дела Андрей Пилюгин нашел несколько камней[3]. Выбор остановился на самом крупном камне — так называемом «гром-камне», обнаруженном на Лахте крестьянином Семеном Вишняковым и доставленном в сентябре 1770 года в Петербург. Эта знаменитая операция, проходившая под руководством военного инженера Ласкари-Карбури, подпоручика Ивана Шпаковского и «без ранга» Ивана Хозяинова, а также самая техника транспортировки 275-тонной скалы по воде (на плоту) и по суше (при помощи лебедок, медных шаров и желобчатых рельсов) представляют собой выдающееся достижение русской техники того времени.

Фальконе придал скале задуманную им форму. Замена обычного, геометрически правильного постамента «дикой» скалой была связана с основами мировоззрения скульптора. Образ скалы как символа «побежденных трудностей» представлялся ему в наиболее естественном первичном виде — в форме дикой каменной кручи, которую одолевает герой. Новаторский опыт введения в офи-

[1] D. Diderot. Oeuvre complètes, v. 18. Paris, 1876, p. 333.

[2] «Каменной горы длиною шести, шириной трех сажень двух фут, вышиной трех сажень, которой надлежало быть из одного целого полевого камня, что сыскать безнадежно; и хотя бы и сыскался, то по великой тяжести паче в провозе через море ли или реки и другие великие затруднения последовать могут» (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, д. 101).

[3] Рапорт каменотесного дела мастера Андрея Пилюгина (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, д. 101).

циальный монумент подобной «натуральной» гранитной глыбы явился художественным выводом из идей естественности, «верности природе» — этих основополагающих эстетических принципов просветительства XVIII века. Сочетание бронзового изваяния, его монументальных, возвышенных форм с диким и грубым камнем — выражением первичной мощи природы, отвечало и общей эстетической концепции скульптора, и той характеристике, какой он наделял Петра.

Благодаря приданной постаменту сложной несимметричной форме зритель видит не только всадника на вершине скалы, но и движение всадника к этой вершине. Постамент показывает не одно лишь совершившееся действие, но и то, как это действие произошло, как добрался всадник до отвесно обрывающейся площадки и как он остановил коня на самом ее краю. Очертания выступов скалы, напоминающие всплеск завихренной волны, придают постаменту своеобразную динамичность. Эти очертания отдаленно вторят силуэту коня с его выдвинутой вперед головой и поднятыми, нависшими передними ногами.

Статичная масса огромной каменной глыбы и таящаяся в ней напряженная динамическая мощь многократно повышают впечатление волевой силы, носителем которой является могучий человек, одолевший эту каменную кручу и возвышающийся над нею. Постамент в памятнике Петру Великому сделался частью изваяния, неотделимой от изображения самого героя [1].

Памятник Петру Первому, торжественно открытый в 1782 году и ставший с этой поры частью Петербурга, не только занял выдающееся место в архитектурном ансамбле города, но и вошел в число великих произведений мирового искусства. Крупные здания Адмиралтейства, Сената и нового храма Исаакия, обступившие позднее с трех сторон Сенатскую площадь (четвертая сторона открыта к Неве), составили великолепное обрамление «Медного всадника».

Памятник на площади Декабристов не оставляет зрителя холодным. В основе этого произведения монументальной скульптуры лежит высокая идея России, ее юной мощи, ее победного восхождения по дорогам и кручам истории. Вот почему памятник порождает в зрителе множество чувств, мыслей, близких и отдаленных ассоциаций, множество новых образов, среди которых неизменно главенствует возвышенный образ героического человека и народа-героя, образ Родины, ее мощи, ее славы, ее великого исторического призвания.

[1] На постаменте помещены надписи, составленные из бронзовых букв. В сторону Адмиралтейства — по-русски: «Петру Перьвому Екатерина Вторая. Лета 1782», в сторону Сената — по-латыни: «Petro Primo Catharina Secunda, MDCCLXXXII». Проект текста надписи был, по желанию Екатерины, первоначально представлен Дидро в виде двух пространных латинских фраз. Фальконе предложил более сжатый латинский текст: «Петру Первому воздвигла Екатерина Вторая». Екатерина II приняла предложение Фальконе, исключив глагол «воздвигла», так что надпись превратилась в сочетание двух имен-титулов. Предельно лаконичный текст отвечал задаче — прославить вместе с Петром Екатерину, фигурирующую здесь не только в качестве строительницы памятника, но и прямой продолжательницы дела Петра; именно в этом смысле использовано сопоставление титулов «Первый» (Петр) и «Вторая» (Екатерина).

Ф. Г. ГОРДЕЕВ

И. Н. Коваленская

Федор Гордеевич Гордеев (1744—1810) принадлежал к первым питомцам Академии художеств, став впоследствии одним из крупных мастеров монументальной и декоративной скульптуры. В его творчестве, переходном по своему стилю, ясно формируются черты, свидетельствующие о развитии в русской скульптуре классицизма.

Гордеев был сыном дворцового скотника Саарской мызы (впоследствии переименованной в Царское село). Поступив в Академию художеств в октябре 1759 года, он учился там у профессора Н. Ф. Жилле. После нескольких серебряных медалей (за рисунок) Гордеев получил в 1766 году вторую золотую медаль за исполнение барельефа на тему из русской истории: «Убиение Олегом Аскольда и Дира», а в 1767 году — вторую же золотую медаль за барельеф: «Заключение мира Олегом с греческими царями... пред стенами Константинопольскими».

Ни один из этих барельефов, к сожалению, не сохранился. По аналогии с дошедшими до нас произведениями других учеников, можно думать, что и Гордеев работал в стиле, еще близком к барокко, сохраняя динамическую, живописную трактовку формы. Помимо обычных академических заданий, Гордеев выполнил еще статуэтку полужанрового типа — «Сбитенщик со сбитнем» [1] и барельеф «Каменщики», вероятно, под руководством того же Жилле.

Золотая медаль давала право на пенсионерскую поездку. 5 июля 1767 года состоялось постановление об отправке Гордеева совместно с двумя другими пенсионерами в Париж, куда только что была послана первая группа (с Ф. И. Шубиным) [2]. Вторая группа прибыла в Париж 26 октября 1767 года [3].

[1] С. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, стр. 16.

[2] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864, стр. 121.

[3] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 47, 1767 г., л. 9.

В конце 60-х годов в искусстве Франции господствовал переходный стиль от рококо к классицизму. Д. А. Голицын определил Гордеева к профессору Ж. Б. Лемуану, ректору Французской академии, который как раз был представителем этого переходного стиля. Он был талантливым мастером портретного бюста; его монументально-декоративные скульптуры значительно слабее.

Работа Гордеева состояла прежде всего в ежедневном посещении натурного класса [1]. «У ректора академии господина Муаня лепит с натуры» [2],— писали о Гордееве его товарищи-пенсионеры.

Большое внимание уделялось также композиции. В ряде рапортов сообщается, что «Гордеев композирует в барельеве разные истории для свободной привычки в композициях» (1768) [3]. 8 мая 1769 года пенсионеры доносят, что Гордеев окончил барельеф, представляющий жен-мироносиц, «где употребил натуру как для платья, так и для тела, чем господин Lemoine... чрезвычайно был доволен и протчим его рекомендовал, а после сего начал еще другой также барельев, представляющий диогена сидящего в бочке пред Александром великим» [4].

Ни один из этих барельефов, к сожалению, до нас не дошел.

Наряду с выполнением учебной работы пенсионеры с увлечением изучали произведения искусства, находившиеся в Париже. В 1769 году они пишут: «ни единого в Париже места примечания достойного касающегося для нас не упускали» [5].

2 июля 1769 года пенсионеры рапортовали, что Гордеев «в сюжете прометея утро до половины дня полагает на натуру сей фигуры у себя вдоме куда г. Муань его учитель приходом и уведомлением своим не оставляет» [6]. Скульптура «Прометей» была закончена, по-видимому, перед самым отъездом Гордеева в Рим, т. е. до 25 сентября (или 6 октября н. ст.) 1769 года [7]. Но так как отправка ее в Петербург [8] задержалась и она прибыла туда только в 1770 году, ее раньше неверно датировали этим годом.

Группа «Прометей» дошла до нас в двух экземплярах — в гипсе (Гос. Третьяковская галлерея [9]) и бронзе (Останкинский дворец-музей; стр. 386). Это — первое известное нам произведение скульптора.

Трагический миф о Прометее, похитившем у богов огонь, чтобы дать человечеству не только счастье, но и независимость, свободу, и за это жестоко наказанном богами, принадлежит к числу наиболее возвышенных легенд древности. В Париже, накануне революции, этот миф мог волновать многих. Немудрено, что он увлек и юного Гордеева. Он работал над своей группой с огромным

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 25, 1786 г., л. 2 об.
[2] Там же, л. 1.
[3] Там же, л. 2 об.
[4] Там же, д. 35, 1769 г., л.
[5] Там же.
[6] Там же, л. 8.
[7] Там же, л. 10.
[8] Там же, л. 11; д. 20, 1770 г., л. 3 об.
[9] Гипсовый слепок — в Музее Академии художеств СССР. В ряде музеев имеются поздние отливки и копии этой группы.



Ф. Гордеев. Прометей. Бронза. 1769 год.
Останкинский дворец-музей.

увлечением, закончив ее приблизительно за один год. Ему удалось достичь здесь большой выразительности, хотя в скульптуре и есть ряд недочетов.

Группа Гордеева, изображающая поверженного Прометея, прикованного к скале и терзаемого орлом, несомненно имеет в своей композиции кое-что общее с ранней скульптурой Фальконе «Милон Кротонский», гипсовую модель которой (1744) Гордеев мог видеть еще в России, куда Фальконе ее привез в 1766 году. Мраморную группу, выполненную Фальконе с этой модели (Лувр), копировал Шубин в Париже[1]. Немудрено, что эта столь популярная в то время работа произвела на Гордеева сильное впечатление. Однако он не стал простым подражателем французского мастера: композиция «Прометея» получила совсем иной смысл. У Фальконе изображена яростная борьба человека со львом, борьба, в которой человек еще не потерял надежды на спасение, хотя его рука и защемлена деревом. Его сопротивление страшному врагу носит могучий и страстный характер. Напротив, в скульптуре Гордеева показана тема обреченности

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 47, 1767 г., л. 2 об.

героя, знающего, что гибель неизбежна. Иной характер темы потребовал от скульптора и новой трактовки.

Фальконе добивался выразительности своей группы прежде всего при помощи композиции. Она построена на неразрывном сплетении обеих фигур, которые образуют как бы клубок: гибкое тело льва изгибается почти полукругом, обвиваясь вокруг тела Милона. Последний с колоссальным напряжением стремится встать: его голова нагнулась вперед; левой, согнутой ногой он с неимоверным усилием отталкивается от земли, правая стремительно выброшена вперед. Напряжение борьбы огромно.

Наоборот, Гордеев показывает полную безнадежность страдания Прометея. Его тело, опрокинутое на скалу вниз головою, вытянулось по прямой линии, почти в одной плоскости. Движение тела судорожно, но в нем нет никакого сопротивления. Судорожность подчеркнута согнутыми пальцами ноги — мотив, совершенно реалистический. В другой, согнутой ноге мускулы напряжены, однако сопротивление отсутствует и в ней. Очень выразителен втянутый от боли живот. Обе руки заломлены; это опять — жест отчаяния, а не сопротивления. Левой рукой Прометей рвет на себе волосы. Голову он отвернул: возможно, что Гордееву не хотелось слишком откровенно показывать муку героя — черта целомудрия, свойственная многим русским художникам. Но скульптор все же не предусмотрел, что при созерцании группы спереди,— на что она безусловно рассчитана,— зрителю очень трудно найти аспект, с которого он может увидеть лицо. А оно весьма впечатляет: гневно сдвинуты нависающие брови, тяжелый взгляд обращен в пространство. Поскольку борьба с орлом безуспешна, от воли Прометея уже ничего больше не зависит,— она может проявиться только в стоическом терпении. Всеми этими средствами Гордееву удается глубоко раскрыть страдание обреченного героя. Склоненный над своей жертвой орел спокойно выклевывает внутренности Прометея, как бы понимая, что торопиться незачем— жертва всецело принадлежит ему.

Однако не все удалось Гордееву в построении объемной формы своей группы: в теле Прометея, при всей его выразительности, есть слишком жесткая прямолинейность — неопытность, понятная в первой самостоятельной работе скульптора. В некоторых частях (например, в трактовке скал, на которые низвергнут Прометей) чувствуется измельченность форм. Тем не менее высокий характер понимания героической темы показывает в скульпторе уже созревшего мастера, откликающегося на идейные запросы современности, не только французской, но и русской, где в те годы развивалось просветительство с его жаждой свободы.

Весной 1769 года парижские пенсионеры, за исключением Шубина, получили предписание перебраться в Италию для завершения своего обучения. Они выехали 25 сентября 1769 года. За неимением денег (ушедших на оплату долгов их умершего товарища Гринева) путь от Ливорно пришлось проделать пешком [1].

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 35, 1769 г., л. 9 об.

О жизни Гордеева в Риме у нас гораздо меньше сведений, чем о пребывании в Париже. По-видимому, пенсионеры посвящали свое время главным образом осмотру знаменитых римских памятников. «Академии есть известно, — пишут они,— коликое оных множество и сколь превосходны»[1].

В Риме пенсионеры были поручены советнику Рейфенштейну, большому любителю искусства, поклоннику классицизма и его теоретика Винкельмана. Рейфенштейн, по-видимому, умел заражать людей своим страстным увлечением античностью. «Милостиво и ласково» принимал пенсионеров и И. И. Шувалов, помнивший их еще по старой, «елизаветинской» Академии, где отношения с воспитанниками были проще, чем в более бюрократической Академии Екатерины и Бецкого. Шувалов часто приглашал художников «к столу». Ни о каком обучении в Риме не было и речи, даже для пенсионеров, приезжавших прямо из России. Только рисовать все они ежедневно ходили во Французскую академию. Гордеев и его товарищи много копировали античные статуи. Собственных же работ Гордеев из Рима в Академию художеств не присылал.

В 1772 году срок пенсионерства Гордеева истек, и около 25 июня этого года[2] он приехал в Петербург.

Вскоре после возвращения Гордеева, в 1773 году, разразилось крестьянское восстание под предводительством Е. Пугачева, закончившееся его разгромом и жестокой реакцией. В эти годы невозможно было работать над темами, аналогичными «Прометею». Первая же тема, полученная скульптором от Академии в качестве программы на звание академика, была чисто идиллического содержания. Ее сюжет заимствован из «Метаморфоз» Овидия: «Меркурий отдает младенца Вакха на воспитание нимфе»[3].

Когда работа была завершена в глине, Гордеев подал в Академию прошение о том, чтобы ему назначили какую-либо платную должность при скульптурном классе, так как, «прожив уже все мое бедное стежание без остатку, а при том не имея ни малейшего достатка, содержать себя не могу при окончании той программы»[4]. Кроме того, Гордеев просил отпустить ему мраморную доску для перевода барельефа из глины в мрамор. Академия удовлетворила и ту и другую просьбу: скульптор был назначен временным адъюнкт-профессором с половинным окладом, сроком на два года; «штука белого мрамора» также была ему отпущена[5]. В 1776 году, когда барельеф был закончен, Гордеева признали академиком[6].

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 20, 1770 г., л. 3. об.

[2] Там же, д. 70, 1774 г., л. 8. Дата определяется на основании прошения Гордеева, полученного Академией 25 октября 1773 года: скульптор говорит здесь, что вернулся 16 месяцев тому назад.

[3] Тема, изложенная по-французски, вероятно, была предложена Жилле (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 70, 1774, г., л. 2 об.).

[4] Там же, л. 9.

[5] Там же, л. 9 об.

[6] Там же, л. 15. Барельеф в Академии не сохранился; версия о том, что он был использован для наружного украшения павильона Михайловского замка, пока не подтверждается никакими архивными документами.

После этого скульптор быстро повышался в должностях, вплоть до 1802 года, когда был избран ректором.

Такой легкий путь восхождения к высоким академическим званиям и чинам в большой мере объясняется тем, что Гордеев работал в области «исторической» скульптуры, которая считалась тогда главной. Подобного рода скульптура была предназначена выражать гражданские идеи и в то же время могла быть декоративной, монументальной, мемориальной и т. д. Именно это поднимало Гордеева в глазах не только Академии, но и тогдашнего общества, над великим портретистом Шубиным; судьба их была прямо противоположной.

Гордееву прежде всего пришлось заниматься украшением скульптурой дворцов и других зданий, а также парков.

В 1780 году началась его работа для Павловска. В центре круглой площадки в Старой Сильвии должен был быть поставлен Аполлон Бельведерский [1], а вокруг него (по числу двенадцати дорожек, сходившихся к площади) — статуи 9 муз, Меркурия, Венеры-Каллипиги и Флоры [2]. Все эти статуи были отлиты с восковых моделей, созданных Гордеевым.

В те же годы по восковым моделям Гордеева выполнялись античные статуи Геркулеса Фарнезского (1783) [3] и Флоры из Неаполитанского музея — для лестницы, ведущей на Камеронову галлерею в Царском селе, а затем и для портика здания Академии художеств.

Гордееву постоянно поручались осмотр и апробация различных скульптурных работ, которые предпринимались правительством и исполнялись Академией художеств. Первой такой работой была установка в 1782 году памятника Петру I Фальконе [4]. В 1799 году Гордееву вменили в обязанность наблюдение за работами по обновлению обветшавшей скульптуры Большого каскада в Петергофе [5]. Но его роль в этом деле трудно установить.

Мастер всегда был загружен огромной административной и организационной работой по самым разнообразным заданиям. Разумеется, это сильно отвлекало его от творчества. Поэтому, по сравнению с другими скульпторами, он оставил нам немного произведений.

Первой его работой, сделанной в России в 1780 году, было надгробие Н. М. Голицыной (Донской монастырь, ныне — Музей Академии строительства

[1] Статуя «Аполлона Ватиканского» была заказана Павлом в 1780 году (см.: П. Петров. Указ. соч., стр. 238).

[2] А. Зеленова. Павловский парк. Л., 1954, стр. 94.

[3] П. Петров. Указ. соч., стр. 257.

[4] Сведение о том, что Гордеев сделал модель змеи для памятника Петру (см.: И. Божерянов. Памятник Петру Великому в С.-Петербурге.— «Русская старина», 1882, октябрь, стр. 162 и В. Рогачевский. Федор Гордеевич Гордеев. 1744—1810 г. Л.— М., 1960, стр. 39 и 104), не соответствует действительности. Фальконе просил у Екатерины разрешения на введение в памятник змеи 31 июля 1769 года, когда Гордеев находился в Париже; модель же всего памятника была открыта для публики весной 1770 года. Гордеев тогда еще не вернулся из-за границы. Гордееву пришлось лишь доканчивать моделировку змеи в памятнике с модели Фальконе (об этом любезно сообщил Д. Е. Аркин).

[5] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 35, 1799 г., л. 1, 7.

и архитектуры СССР; *вклейка*). Оно было одним из первых фигурных надгробий в России. Но Гордеев выступал здесь новатором не только в отношении формы мемориального памятника. Новаторство заключалось в самой его выразительности: образ «плакальщицы» глубоко эмоционален и в то же время сдержан. Женщина стоит в профиль к зрителю, одной рукой опираясь на урну с прахом покойной, а другой как бы обнимая щит с ее вензелем [1]; одновременно она показывает его зрителю и сама с печалью созерцает дорогие ей инициалы. Замечательно найдено движение этой женщины, склоненной к урне и все же не опустившей головы. По щеке скатывается слеза, но скульптору она, собственно, не нужна: и без нее он достиг правдивого выражения тихой скорби. Есть благородная сдержанность в том, как женщина положила правую руку на урну, а также в том, как ложатся складки покрывала, ниспадающего на лицо до самых глаз и затем падающего с плеча и бедра до земли, скрывая ноги. Складки играют здесь важную роль. Мягкие, глубокие и затененные, они отлично передают характер ткани. Но они и сами по себе красноречивы: все более тяжелые книзу, они хорошо подчеркивают склонение поникшей фигуры. Несмотря на то, что фигура женщины задрапирована тканью, ее тело отчетливо вырисовывается сквозь нее, особенно бедро и плечо, выполненные посредством высокого рельефа. Гордееву удалось создать очень жизненное, чувственно-осязательное впечатление от этой фигуры. Печаль женщины кажется поэтому еще более человечной, отнюдь не символичной, не абстрактной.

Стремление художника внести в надгробие черты жизненности сказывается и в трактовке гирлянд, обвивающих постамент с прахом умершей, и в том, что каменные плиты этого постамента слегка сдвинуты, как будто их кто-то случайно потревожил.

Техника обработки мрамора носит у Гордеева характер мягкий, еще близкий к живописности. Скульптор не ограничивается показом основных форм, но умеет обогатить их едва уловимыми переходами из плана в план, не разбивающими вместе с тем общего впечатления [2]. У Гордеева этот метод непосредственно связан с наследием барокко и рококо. Но в целом памятник уже пронизан той тишиной и той задушевностью, которые приближают его к произведениям классицизма. Возможно, что это было обусловлено самым его назначением, интимным и лирическим. Как бы то ни было, но надгробие Н. М. Голицыной по своему стилю определило многие другие работы Гордеева, предвещая творчество Мартоса.

В 1788 году Гордеев выполнил второе надгробие — фельдмаршала А. М. Голицына (в церкви Благовещения Александро-Невской лавры [3], ныне — Ленин-

[1] КНГ — княгиня Наталья Голицына.

[2] Такой метод рубки мрамора доступен только большому и тонкому мастеру, но совершенно не осуществим при механическом переводе гипсовой скульптуры в мрамор, как это делалось ремесленниками-мраморщиками в XIX веке.

[3] Надгробие было замуровано по приказанию церковных властей и считалось пропавшим. Обнаружено оно было уже в советское время хранителем музея Лавры, покойным Н. В. Успенским.



Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780 год.
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

градский музей городской скульптуры; *стр. 393*). Здесь перед скульптором стояла совсем иная задача. Военная слава покойного и его высокое положение требовали пышного надгробия, и Гордеев вернулся к некоторым приемам барокко. Они проявились главным образом в изобилии аксессуаров, символизирующих славные деяния умершего.

Правда, общая композиция надгробия даже ближе к классицизму, чем в памятнике Н. М. Голицыной: ее основой является обелиск, своей плоскостью утверждающий стену [1]. Весь центр надгробия отведен аллегорическим предметам, рассказывающим о славе фельдмаршала [2]. По бокам постамента — две фигуры, выполненные в круглой скульптуре: поникший гений смерти с опущенным факелом и женщина, символизирующая «добродетель» [3]. Женщина высоко подняла правую руку, указывая на барельефный портрет покойного, как бы призывая зрителя склониться перед его славой. У ее ног — трофеи: намек на победы, одержанные Голицыным над турками.

В лице женщины скульптору удалось передать суровую строгость. Но шея и правая рука все же настолько обобщены, что образ приобретает абстрактный характер, а поза — поворот головы в противоположную от надгробия сторону — вносит в него нечто риторическое. От всей фигуры веет холодом.

Образ гения смерти лучше. Его поза свободна, тело гибко. Лицо печально и задумчиво. Черты лица далеки от классического канона: нос не совсем прямой, глаза — небольшие. Ритмические повторы в фигуре и складках одежды сообщают этому элегическому образу выразительность. Однако в целом надгробие все-таки остается холодным и помпезным.

Тем более поражает совершенно реалистический профильный портрет А. М. Голицына (в овале на обелиске): некрасивое лицо с маленькими глазами, с двойным подбородком, с брюзгливым выражением губ отличается, правда, энергией, но отнюдь не привлекательно. Скульптор не сделал ничего, чтобы убедить зрителя в том, что слава была завоевана именно этим человеком. Тем самым нарушается единство надгробия как художественного произведения.

Пожалуй, еще больше пышности, а вместе с ней и пережитков барокко, в надгробии Д. М. Голицына, хотя оно и было выполнено на одиннадцать лет позже предыдущего (в 1799 г.). Оно предназначалось для церкви при больнице, построенной Голицыным [4]. Вероятно, именно эта задача прославления усопшего как крупного благотворителя и обусловила возврат скульптора к традициям барокко, которые не были до конца им преодолены и потому легко могли

[1] Этот мотив Гордеев мог заимствовать у своего учителя Лемуана, в 1767 году закончившего надгробие кардиналу Флери с таким обелиском (см.: L. Réau. Une dynastie de sculpteurs au XVIII-e siècle, les Lemoyne. Biographie et catalogue critiques. Paris, 1927, табл. XXIII, № 38).

[2] Эти детали были выполнены учеником Гордеева, И. П. Прокофьевым, вероятно, по рисункам учителя.

[3] По словам П. Чекалевского (см.: «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведеиий Российских художников». СПб., 1792, стр. 99).

[4] Ныне в Музее Академии строительства и архитектуры СССР.

снова проявиться в его творчестве. Такие колебания были характерны для многих художников переходного периода.

Это надгробие поставлено в глубокой нише. Группируя круглые фигуры у подножия обелиска, Гордеев расположил их впереди него, на ступенях: группа как бы не помещается в нише и выступает из нее своими массами, захватывая для себя большое пространство. Это усиливает ее барочный характер. Вместе с тем скульптор внес в группу много движения и эмоций, которые получили здесь характер более внешний, чем в ранних надгробиях.

Женщина, сидящая слева и протягивающая венок славы для покойного благотворителя, удалась скульптору лучше, чем правая фигура: ее круглое, отнюдь не классическое лицо полно какой-то очень юной, почти детской прелести. Оно обращено к зрителю и ласково, слегка жеманно ему улыбается.

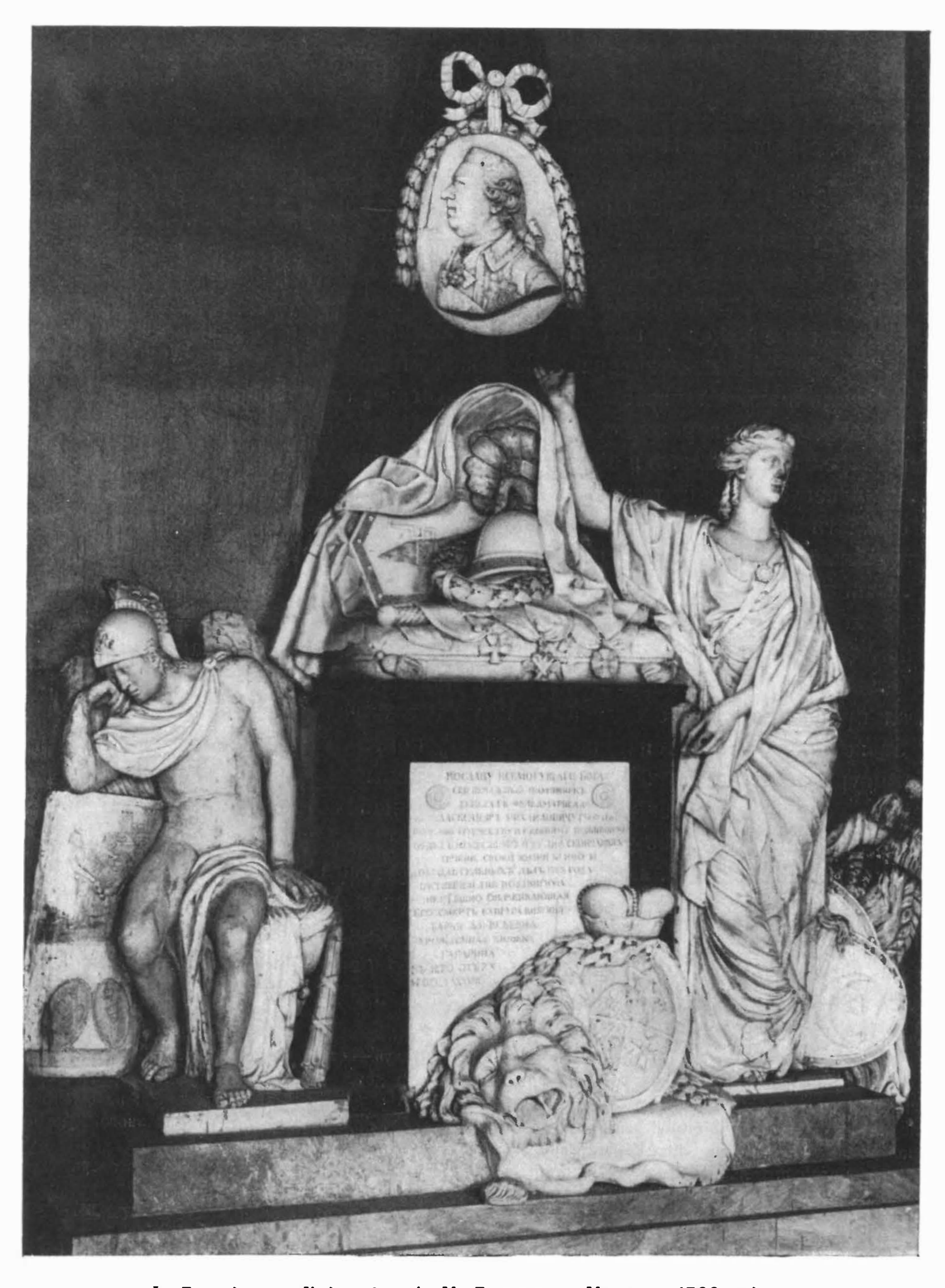
Иное впечатление производит женская фигура, помещенная справа. У нее в изнеможении откинута голова, глаза полузакрыты от горя, концом покрывала женщина утирает слезы. Но во всех этих жестах сквозит декламация. Последняя есть даже в спящем на коленях женщины младенце. Широкие движения фигур предназначены для эмоционального воздействия на толпу и потому напоминают жесты трагических актеров XVIII века: в искренность их зритель не очень верит.

Сильно отличается от обеих женских фигур поставленный на пьедестал бюст покойного, изображенного в римской тоге. Портрет выполнен в классическом стиле австрийским скульптором Ф. Цаунером [1] и носит официальный характер. Своей холодной неподвижностью он особенно оттеняет барочные черты группы. Разумеется, совмещение в этом надгробии таких противоположных стилистических манер не способствует его единству. Не спасает положения и то, что Гордеев подчинил надгробие строгой композиции, формально объединенной обелиском. Только красочные сочетания вносят в группу известное успокоение: беломраморные фигуры выделяются на фоне черного мрамора саркофага, серого с белым мрамора пьедестала и серых же ступеней всего надгробия. Эти траурные цвета смягчаются розовым гранитом обелиска. Сдержанный колорит надгробия в известной мере искупает риторику фигур.

Возврат Гордеева к барочным традициям в эти поздние годы следует объяснять отнюдь не принципиальным переломом в его творчестве; эти особенности, по-видимому, были продиктованы необходимостью более активно возвеличить знаменитых людей. Новые, классицистические методы прославления не были еще обретены русской скульптурой XVIII века.

В 90-х годах Гордеев работал также в области декоративно-монументальной скульптуры. В 1794 году он заключил договор на 22 рельефа для строившегося Н. П. Шереметевым дворца в Останкине. Шесть из этих рельефов предназна-

[1] Считался работой Гордеева до тех пор, пока на тыльной стороне бюста научным сотрудником Гос. Третьяковской галлереи А. В. Лебедевым не была обнаружена подпись Цаунера.



Ф. Гордеев. Надгробие А. М. Голицыну. Мрамор. 1788 год.

Ленинградский музей городской скульптуры.

чались для небольшого внутреннего зала, одиннадцать — для наружных стен [1]. Наружные рельефы, ранее все приписывавшиеся Гордееву, безусловно выполнены не одним мастером. Лучшие находятся на садовом фасаде; авторство Гордеева здесь вполне вероятно. П. Н. Петров утверждает [2], что над наружными барельефами в Останкине работал Г. Т. Замараев; возможно, что восемь рельефов на главном (дворовом) фасаде и боковых исполнены именно им [3]. Они сделаны несколько суше гордеевских, фигуры слабее связаны друг с другом, их формы разработаны беднее [4]. Поскольку Замараев был учеником Гордеева (по Академии), последний вполне мог пригласить его себе в помощники: перегруженный поручениями, он не успел бы один создать 22 барельефа за два года. Правда, в архивах Шереметевых договора с Замараевым не найдено, но в 90-х годах он был еще начинающим мастером и особого договора с ним могли и не заключать.

Три барельефа в ротонде, по-видимому, выполнялись разными мастерами. Один из рельефов является повторением части барельефа в лоджии, принадлежащего Гордееву; другой также включает в себя одну из фигур его рельефа. Но оба эти барельефа значительно слабее и гордеевских и замараевских. Центральный лучше других, но атрибуция его Гордееву вряд ли возможна.

Лучшими наружными барельефами можно считать три, помещенные за колоннами, в лоджии. Они изображают различные формы жертвоприношений. На среднем барельефе слева готовится, по-видимому, заклание козла: на треножнике уже пылает пламя, женщины подносят корзины с плодами и урны с вином. Другая процессия, также с дарами, подходит справа ко второму жертвеннику, дым от которого сливается с пейзажным фоном.

Фигуры на всех этих барельефах выполнены мастерски, их движения гибки и легки, полны естественной грации и большой выразительности. Некоторые из фигур, например женщина, ведущая за руку ребенка, исполнена такого достоинства, что, видимо, полюбилась Гордееву, так же как и Замараеву,— она встречается во многих барельефах как того, так и другого. В боковых рельефах этой лоджии превосходны легкие движения бегущих девушек. Там же есть две группы (родительские пары с детьми), заимствованные из фриза на «Алтаре мира» (13—9 гг. до н. э.) императора Августа в Уффици (Флоренция) [5].

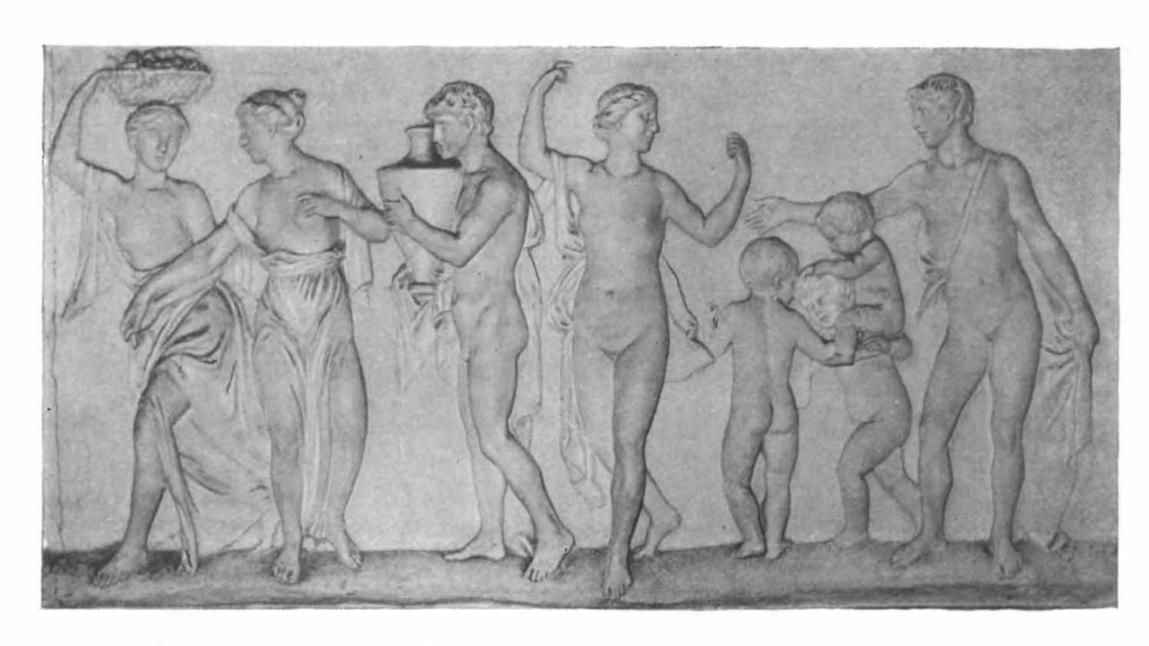
[1] На дворовом фасаде — два («Жертвоприношение Зевсу» — слева от входа и «Жертвоприношение Деметре» — справа от него), на двух боковых фасадах главного дома — по три (те же рельефы, несколько укороченные). На садовом фасаде, в лоджии за колоннами, находятся три новых рельефа; на фланкирующих лоджию ризалитах — повторяются сокращенный барельеф с Деметрой и часть центрального. Куда предназначались остальные три рельефа, неясно: предположение, что они украшают сейчас ротонду, не очень правдоподобно, так как она была пристроена в 1795 году и в момент заключения договора еще не предполагалась. Однако они имеют известную связь с наружными рельефами.

[2] П. Петров. Замараев Г. Т.— «Русский биографический словарь», т. 7. СПб., 1916, стр. 265.

[3] Ф. Лях. Скульптор Г. Т. Замараев.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 64.

[4] Впрочем, дефекты их отчасти могут объясняться тем, что, помещенные прямо на стене (а не в лоджии), они больше подвергались порче от атмосферных осадков.

[5] Эта группа (разделенная на две) встречается во фризах на главном фасаде, выполненных, вероятно, Замараевым. Так как он провел свое пенсионерство в Париже и видеть саркофаг из Уффици не мог, то скорее всего он заимствовал эти группы у Гордеева, но разъединил их. То, что они помещены с краю на



Ф. Гордеев. Свадебный поезд Амура и Психеи. Фрагмент фриза. Гипс. 1790-е годы.

Останкинский дворец-музей

Заимствование из античного искусства не считалось в то время плагиатом: античность была всеми признана недосягаемым образцом вечной красоты, найденной раз и навсегда. Тем не менее Гордееву удалось улучшить свой образец, разрядив группу, сократив число фигур (с 11 до 7) и тем самым подчинив их тому ритму, который был принят им для всех его фризов.

Следует отметить, что перенесение фигур — по одиночке или группами — из одного фриза в другой широко применялось и Гордеевым и Замараевым. Такое вольное обращение с композицией фризов объясняется, с одной стороны, тем, что в них нет сюжета, который определил бы каждой фигуре ее точное положение: процессия, связанная с жертвоприношением, этого не требовала. Но есть и другое основание для подобных перемещений — они были возможны при новом стиле композиции. Тогда как в искусстве барокко фигуры как бы переплетались одна с другой и ставились в теснейшую связь с окружающим их пространством, классицизм, напротив, требовал четкости и ясности отдельных объемов, замкнутых в себе и потому более спокойных. Конечно, это не значит, что они были вполне изолированы друг от друга; объединение достигалось не непосредственным физическим сплетением тел в декоративные клубки, а средствами более тонкими. Это было объединение психологическое, при помощи продуманного направления взглядов и поворотов фигур друг к другу; иногда соседние фигуры представляют последовательные фазы одного и того же движения,

обоих фризах главного фасада, было вызвано, вероятно, необходимостью удлинить их по сравнению с фризами на боковых фасадах, которые были основными.

как это бывало в античных фризах. Большую роль играли в этом объединении линии, отчетливо различимые в силуэтах фигур на нейтральном фоне; скульптор мог использовать и преемственность линий, и их ритмические повторы. Два последних метода представляют наиболее музыкальный композиционный прием, великолепно использованный в русской скульптуре классицизма, в особенности Мартосом.

Наивысшим достижением Гордеева являются шесть барельефов для маленького проходного зала между Итальянским залом и ротондой (*стр. 395*). К сожалению, именно в отношении этих барельефов особенно сказалась плохая организация строительства, которое направлялось из Петербурга самим Шереметевым: никакого архитектора, ответственного за всю работу, не было. Гордеев делал свои барельефы для зала, который должен был иметь три больших окна, а вместо этого через два года к нему пристроили ротонду, и теперь зал освещается только через окна в соседних «кабинетцах». Разумеется, при этих условиях разглядеть некоторые барельефы трудно. Вероятно, Гордеев и не видел того помещения, для которого работал. Известны ему были только его размеры и место входной двери из Итальянского кабинета.

Барельефы идут не непрерывной полосой, но расчленены на крупные, замкнутые в себе отрезки. На входной стене их три, на остальных — по одному. Барельефы, выполненные лепкой и отлитые из гипса, размером около $1/2$ метра по высоте, помещены в небольших углублениях стены, с легким карнизом на овах и сухариках. Это строгое обрамление не нарушает впечатления непосредственной связи барельефов со стеной. Таким образом, барельефы не превращаются в скульптурные картины, как это произошло двумя десятилетиями раньше с композициями Козловского в Мраморном дворце.

Несмотря на расчлененность барельефов, они производят целостное впечатление, поскольку движение всех фигур обегает зал в одном направлении (влево), тем самым объединяя его.

В основе сюжета барельефов, изображающих процессию, лежит миф об Амуре и Психее. На входной стене Психея представлена спящей на колеснице, которую стремительно везут женщины, напрягаясь в сильных и одновременно легких движениях. Возможно, что это — исходный момент мифа. На рельефе слева (от входящего), на той же стене — юноша в изнеможении (амур?), которого друзья несут на руках. В этой процессии есть что-то печальное. Но скоро процессия приобретает радостный и легкий характер. Это настроение достигает своей кульминации в барельефах на главной стене. Здесь Гордеев запечатлел завершающий момент мифа — свадебный поезд Амура и Психеи. Они представлены на колеснице: Амур обернулся к Психее и как бы не может оторвать взгляда от ее лица. Колесницу везут летящие на крылышках маленькие амуры, трубящие славу счастливой чете, снова встретившейся после долгих мук. Удачно, что и в первом барельефе (на входной стене) и в последнем (на противоположной стене) Гордеев поместил колесницу не в центре композиции, а слегка справа, что помогает восприятию неуклонного движения вперед, влево.

Гордеев блестяще выполнил весь фриз. На нем помещено более 60 фигур. Изображение такой длинной процессии могло бы показаться однообразным, но скульптор неистощим в творческой выдумке: ни одна фигура не повторяет другую, движения их поражают своим разнообразием и выразительностью. Иногда они очень индивидуальны, как, например, движение танцующей девушки, обернувшейся к мальчику с собакой. Крайне выразительны и томящийся Амур, и безмятежно спящая Психея,— во всем ее теле разлит глубокий покой; с ним превосходно контрастирует стремительность наклонившегося над ней юноши. Чудесны энергичные движения фигур, везущих спящую. Большое очарование есть и в очень юной, гибкой девушке, идущей, приплясывая[1]; на ней развевается прозрачная ткань. Одни фигуры изображены лицом к зрителю, другие — спиной или в самых разнообразных поворотах и ракурсах, всегда убедительных, выполненных с замечательным мастерством, свидетельствующем о том, что скульптор глубоко изучил человеческое тело. Фигуры почти все обнажены. Это позволило Гордееву использовать прием античных скульпторов — достигнуть эффекта прежде всего посредством передачи обнаженного тела, которое художники классицизма считали лучшим выражением вечной закономерности природы и ценили за то, что, свободное от одежды, оно не подвержено ни моде, ни каким-либо социальным условностям. Обнаженный человек был для мастеров классицизма воплощением идеала простоты и безыскусственности «естественного человека», о котором они мечтали, противопоставляя его чопорности, манерности и лжи людей «высшего» света.

В этих могучих и гибких, порой томящихся, но чаще ликующих людях Гордеев воплотил свое представление о «золотом веке». Это была мечта просветителей о далеком счастье человечества, когда оно жило полнокровной жизнью, беспечное и жизнерадостное.

Фигуры распределены по фризу свободно, часто с интервалами. Это вносит во фриз четкость, легкую читаемость силуэтов, не нарушая его единства; последнее достигнуто ритмичностью движений, еще более отчетливой, чем в наружных фризах. Особенно прозрачна композиция оттого, что Гордеев поместил фигуры на совершенно гладком фоне. Фигуры по высоте занимают большую часть пространства фриза: над ними почти не остается фона.

Отказавшись в этом фризе от второго плана (еще отчасти сохраненного в лоджии), Гордеев все же позволил зрителю почувствовать глубину. Он достиг этого при помощи богато разработанных градаций в высоте рельефа, от более сильного до почти сливающегося с задней плоскостью; это способствует созданию впечатления особой легкой воздушности фриза. В то же время Гордеев строго соблюдает одинаковую высоту наиболее выдающихся точек рельефа, что обеспечивает связь барельефа со стеной, на которой он помещен. Тем самым учтен основной закон архитектоники, обязательный для любого мастера классицизма.

[1] На левой (от входа) торцовой стене.

Все это свидетельствует о том, что на рубеже XVIII и XIX веков скульптор сложился в мастера зрелого классицизма, понимая последний не как холодную догму, а как живую цель своего искусства, простого и ясного, согретого человеческим чувством.

Гордееву приходилось не только наблюдать за исполнением различных памятников, но и самому принимать иногда участие в их оформлении. Так, он выполнил на цилиндрической части гранитного пьедестала памятника Суворову работы Козловского рельеф из двух крылатых женских фигур, олицетворяющих победу; женщины поддерживают щит с надписью: «Князь Италийской Графъ Суворовъ Рымникской. 1801г.». Над щитом они держат пальмовую ветвь — символ славы полководца. На подножии группы помещен рельеф со скрещенными знаменами, пушками и ядрами.

В женских образах нет ничего академического. Гордеев тактично трактовал эти фигуры как второстепенные по отношению к образу Суворова. Рельеф безусловно следует отнести к удачам скульптора.

Последней известной нам работой Гордеева были четыре барельефа для северного портика Казанского собора. Они помещены за колоннами над окнами, в прямоугольных филенках, без всякого обрамления; высота барельефов ненамного превышает ширину, что создает замечательную их уравновешенность (3 арш. 14 вершк. $\times$ 3 арш. 6 вершк.). Все рельефы связаны с образом богоматери. Это — «Благовещение», «Поклонение волхвов», «Поклонение пастырей», «Бегство в Египет» [1]. Такая тематика позволила скульптору трактовать свои барельефы в лирическом плане.

Рельефы на Казанском соборе отличаются по своему стилю от останкинских прежде всего тем, что в них нет абстрактных гладких фонов, на которых четко выделялись бы фигуры. Правда, и здесь почти отсутствуют отчетливо видимые предметы на фоне, но последний воспринимается как воздушное пространство, как среда, в которой действуют фигуры. Иногда словно из облаков появляются ангельские головки или сверху спускаются лучи сияния. Но даже, если на фоне не намечено никаких предметов, Гордеев создает впечатление его воздушности неровной поверхностью: зрителю кажется, что пространство насыщено тенями, что на небе клубятся облака. Этот живописный прием — наследие стиля барокко с его сенсуализмом. Однако на этот раз обращение к нему не означает возврата к барокко, как это бывало с Гордеевым раньше. Сейчас этот прием нужен скульптору для создания того смягченного настроения, которое отвечало его лирическому замыслу. Мягкость достигается и тем, что фигуры выполнены при помощи не очень высокого рельефа и последний не отбрасывает сильных теней.

Барельефы посвящены юным годам жизни богоматери. Гордеев изображает

[1] Эскизы «Благовещение» и «Бегство в Египет» были утверждены Академией художеств в 1804 г. (см.: П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1, СПб., 1864, стр. 469). Закончены все рельефы были в 1807 г. См.: В. Рогачевский. Указ. соч., стр. 78.

богоматерь почти девочкой, трогательной в своей строгости и целомудрии. На одном из рельефов («Поклонение пастухов») скульптор отбрасывает покрывало с ее склоненной головы, благодаря чему открывается тонкая шея и античного типа прическа.

Пожалуй, самый лучший барельеф — «Поклонение пастырей». Особенно привлекателен здесь образ богоматери с едва уловимой улыбкой на устах. За ее спиной стоит задумчивый Иосиф, совсем простой, по-домашнему подперевший голову рукой. Очень хорош пастырь, стоящий на коленях перед богоматерью: он ладонью как бы ловит ножки младенца, чтобы их поцеловать. Другой благоговейно поднял руки, закрывая лицо, а третий тащит овцу, сгибаясь под ее тяжестью; еще кто-то несет сосуд на плече. Все это создает впечатление простой, жанровой сцены. Но вместе с тем в ней есть какой-то высокий строй. Все фигуры пронизаны ритмическими повторами, которые усиливают музыкальность общего впечатления. Гордеев внес новую ноту в религиозную скульптуру, очеловечивая евангельский сюжет.

Несмотря на то, что Гордеев отступил здесь от композиционных приемов классицизма, столь блестяще примененных им в Останкине, он все же остался в рамках нового стиля, стремясь объединить высокую красоту и жизненную правду. Так Гордеев, мастер переходного времени, еще во многом связанный с традициями барокко, приблизился на рубеже XVIII и XIX веков к решению тех же задач зрелого классицизма, которые вставали в те годы и перед Ф. Щедриным, и перед Мартосом. Последние рассмотренные работы Гордеева, высокие по качеству, заставляют только пожалеть о том, что педагогические и административные занятия не позволили ему оставить нам большее число своих произведений.



М. И. КОЗЛОВСКИЙ

В. Н. Петров

В начале 1780-х годов на историческую арену выступило второе поколение русских скульпторов, подготовленных Академией художеств. Все они вышли из той же школы Жилле, которая воспитала Ф. И. Шубина и Ф. Г. Гордеева; все они, подобно названным скульпторам, работали в годы пенсионерства в академиях и мастерских Парижа и Рима. Но, завершив образование целым десятилетием позже своих старших товарищей и испытав уже на школьной скамье могущественное воздействие современной эстетической теории и общественной мысли, мастера второго поколения ставили перед собой новые художественные задачи. С творчеством М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева, И. П. Мартоса и их соратников связано широкое развитие классицизма в русской скульптуре.

Козловский был наиболее крупной фигурой среди второго поколения скульпторов. От сверстников его отличало не только редкостное разнообразие творческих интересов, но, прежде всего, необыкновенная напряженность идейных и художественных исканий. Свидетель войн и могучих народных движений, непосредственный очевидец революции 1789 года, художник, прославивший суворовские походы, Козловский глубже, чем его сотоварищи по искусству, воспринял трагические конфликты современной жизни и острее претворил их в своем творчестве. Используя язык аллегорий в сюжетах, связанных с героикой античности и русского прошлого, Козловский воплотил в своих произведениях идеи и события живой современности, неизменно выдвигая на первый план темы борьбы, страдания и протеста. Лишь немногие из его современников с такой проникновенной чуткостью откликались на противоречия окружающей действительности. Связи русской скульптуры с прогрессивными общественными идеями Просвещения наиболее наглядно обнаруживаются именно на примере творчества Козловского; его произведения ясно показывают, как перерабатывались русскими мастерами традиции античности, как складывался русский классицизм.

Сын военного музыканта — «трубачевского мастера галерного флота» — Михаил Иванович Козловский родился 26 октября 1753 года. Первоначальную учебную подготовку он получил в родительском доме, а в Академию художеств вступил на одиннадцатом году, летом 1764 года, причем не в первый, а в третий возраст. Блистательная одаренность юного ученика тогда же обратила на себя внимание педагогов, но его художественные интересы определились не сразу: вначале он желал обучаться и живописи, и скульптуре[1]. Лишь тремя годами позже, при общем распределении учеников по специальностям, Козловский попал в скульптурный класс, где оставался в течение шести лет, изучая лепку, рисование и анатомию, а также общеобразовательные предметы и музыку. Одновременно с Козловским начали учиться скульптуре его сверстники и ближайшие сотоварищи Федос Щедрин и Иван Мартос. Профессор Жилле был их общим руководителем.

Ряд заметных сдвигов характеризует академическую жизнь второй половины 1760 — начала 1770-х годов.

Как бы ни был далек от последовательного классицизма сам Жилле, на его преподавании не могли не сказаться некоторые общие тенденции эпохи. В 1769 году, по инициативе И. И. Шувалова, Академия включила в число своих учебных пособий большую коллекцию гипсовых слепков с памятников античного искусства. Копирование «антиков» стало неотъемлемой частью учебной программы. Козловский, в частности, исполнил копии со статуй Флоры, Зенона и Венеры Каллипиги.

Другим, не менее важным симптомом назревавших перемен в области художественной идеологии явилась коренная перестройка системы обучения рисованию.

В главе, посвященной рисунку и гравюре XVIII века, а также в разделе об исторической живописи[2] говорится о новых принципах, которые внес в преподавание рисунка А. П. Лосенко, занявший в 1769 году место руководителя натурного класса. Непосредственное и, несомненно, очень сильное влияние на академическую молодежь должны были оказать рисунки и этюды Лосенко — в частности, «Авель» и «Каин», с их строгой и замкнутой композицией, линейной четкостью форм и подчеркнутой пластической моделировкой объемов.

Не следует, разумеется, преувеличивать значение тенденций классицизма, проникших в академическое преподавание на рубеже 1760-х и 1770-х годов. В ту пору, когда Козловский учился в Академии, новые веяния еще не могли изменить общего облика школы и педагогической системы Жилле, в которой сохранялись барочные традиции и большую роль играла установка на изучение живой натуры. И все же, прямое воздействие прославленных античных образцов и пример работ Лосенко, так же, как и его советы, несомненно подготовили Козловского и его сверстников к восприятию того круга художественных идей, с которыми будущим русским скульпторам предстояло ближе познакомиться в Риме, в годы пенсионерства.

[1] ЦГИАЛ, ч. 789, оп. 1, ч. 1, д. 34, 1765 г., л. 1 об.

[2] См. VII том настоящего издания.



М. Козловский. Князь Изяслав Мстиславович на поле брани. Барельеф. Гипс. 1772 год.

Музей Академии художеств СССР.

Копии, исполненные Козловским с античных статуй, не сохранились, но дошедший до нас академический рисунок Козловского (Гос. Русский музей) показывает в нем внимательного ученика Лосенко. Подобно учителю, юный скульптор, уже в полной мере овладевший анатомическими знаниями и художественными средствами графики, стремился подчеркнуть в рисунке пластическую выразительность каждой отдельной формы и гармоническую стройность силуэта. Фигура натурщика, застывшая в намеренно трудной позе, уподобляется античной статуе, безупречной по пропорциям и строгой по ритму. Вполне очевидный интерес к художественным приемам нарождающегося классицизма заметен и в ученическом барельефе Козловского «Изяслава Мстиславича уязвленного хотели убить любимые его воины, не знавши, но он, сняв с себя шелом, показал им, что он их князь и полководец» (1772, гипс, Музей Академии художеств СССР; *стр. 402*).

Совет Академии художеств предложил эту тему на конкурсе 1772 года. Соискателями большой золотой медали выступили ученики Козловский, Щедрин,

Мартос и Трутовский. Из четырех работ, представленных на конкурсе, сохранились две — исполненные Щедриным и Козловским.

Победителем конкурса был Щедрин, награжденный большой золотой медалью. Козловского удостоили лишь «вторым награждением».

Об особенностях барельефа Щедрина будет подробнее рассказано в следующем разделе. Здесь укажем лишь, что оба конкурента проявили уверенное композиционное мастерство и уже хорошо развитое чувство пластики, умение видеть натуру и перерабатывать ее сообразно заданию, поставленному в теме. Каждый создал оригинальное и по-своему выразительное произведение.

Сцена, изображенная Козловским, развернута на фоне пейзажа, намеченного стволами и ветвями деревьев. Уходящее вглубь пространство, тесно заполненное фигурами, предметами, деталями фона, показано не «планами», не постепенно снижающейся высотой рельефа, а перспективным сокращением, как в живописи. Представленные на заднем плане предметы и фигуры как бы растворяются в пространстве. Мотивы стремительного движения, пронизывающие композицию, усилены резкими «живописными» контрастами светотени. Фигура главного героя, князя Изяслава, с рукой, поднимающей шлем, помещена не в центре композиции, а почти у края рельефа. В самих композиционных ритмах выражена тенденция к ацентричности. Вполне очевидно, что по художественным принципам барельеф Козловского стоит ближе к скульптуре барокко, чем к пластической системе классицизма.

Но, наряду с чертами, сближающими академический рельеф 1770-х годов с искусством предшествующего поколения, в работе Козловского отчетливо выступают ростки нового понимания скульптуры и угадываются отзвуки тех новых веяний, которые внес в академическую среду Лосенко.

Композиция рельефа подчинена простым и четким ритмам. Вертикаль, проходящая по середине рельефа, — от ветви дерева к голове коня и драпировкам княжеского плаща — делит композицию на две равные части. Бурное движение и патетические жесты персонажей Козловского приводятся к согласной гармонии при помощи целой системы повторяющихся линий: изогнутому силуэту Изяслава отвечают наклонные линии в группе борющихся воинов; поднятой руке князя в левой половине сцены соответствует поднятая рука, замыкающая композицию справа; округлые очертания старого дерева, под которым стоит князь, повторены в позе склонившегося воина и т. д. Важно подчеркнуть, что этот композиционный прием, впоследствии разработанный в скульптуре русского классицизма (в частности, в надгробных барельефах Мартоса), встречается уже в ученической работе воспитанника Академии 1770-х годов. В сравнении с рельефами Жилле и Щедрина, рельеф Козловского, четко расчлененный на две части, ясный по композиции и в то же время изысканно декоративный, кажется более сдержанным по чувству, уравновешенным и классичным.

Не все части рельефа равноценны по художественному качеству. Необыкновенная пластическая сила молодого Козловского проявилась в изображениях

коленопреклоненного воина и группы борющихся в правой половине сцены; живая естественность их движений возникла, конечно, лишь в итоге внимательного изучения натуры. Гораздо менее убедительна фигура Изяслава, с его манерной позой и условным, чрезмерно изящным жестом.

Весной 1773 года Козловскому вновь пришлось участвовать в академическом конкурсе — и на этот раз с полным успехом. Получив большую золотую медаль за барельеф «Свидание Святослава с матерью и детьми по возвращении с Дуная» (не дошедший до нас), он летом того же года отправился в Рим в качестве пенсионера Академии художеств.

Почти шестилетнее (1774—1779) пребывание в Риме было для Козловского периодом напряженной внутренней работы. Изучая памятники прошлого, всматриваясь в творчество сверстников, молодых ваятелей, съехавшихся в Рим из всех европейских стран, внимательно прислушиваясь к спорам и теоретическим разногласиям в среде современных скульпторов и живописцев, Козловский перерабатывал новые художественные впечатления и эстетические теории в поисках собственного, независимого пути в искусстве.

Во второй половине XVIII века Рим вновь приобрел значение одного из важнейших центров мировой художественной культуры — значение, утраченное им в пору господства искусства рококо. В римских академиях, школах и мастерских созревало то новое художественное направление, теоретические принципы которого наиболее последовательно разработали Винкельман и Менгс.

В живописи принципы классицизма получили свое отражение еще в 1760—1770-х годах. Новое понимание художественных задач воплотилось уже в «Парнасе» А. Р. Менгса (1761), в творчестве итальянского живописца П. Батони, главы Французской академии в Риме Ж. Вьена. Но в скульптуре новый путь никем еще не был проложен. Классицизм оставался для скульпторов в гораздо большей степени теорией и литературной доктриной, нежели живой практикой искусства.

В 1770-х годах в среде многонациональной римской художественной молодежи, к которой принадлежали и русские пенсионеры, шли напряженные поиски нового языка пластики.

При всех индивидуальных и национальных различиях, характеризующих творчество шведского пенсионера Сергеля и начинающего итальянского скульптора Винченцо Пачетти, француза Жюльена и немцев Цаунера и Триппеля, в ранних произведениях этих мастеров наглядно отразились художественные искания всего поколения 1770-х годов и отчетливо воплотился созданный этим поколением переходный стиль, составляющий подготовительную ступень к развитому, зрелому классицизму Кановы и Торвальдсена.

Преодолевая устарелые каноны искусства первой половины XVIII века, стремясь приблизиться к чистоте и ясности изобразительного языка древних, молодые скульпторы вырабатывали новый комплекс художественных средств, способных выразить новое мироощущение, уже очень далекое от изощренной

чувственности рококо. В скульптуре 1770-х годов новое, однако же, еще ужпвается со старым: идеи Винкельмана — с непреодоленными реминисценциями барокко, подражание античным памятникам — с живым и реалистическим в своей основе чувством натуры, предохраняющим молодых мастеров от пластических абстракций, нередко сказывающихся в произведениях эпохи зрелого классицизма.

Русские пенсионеры в Риме — в первую очередь Козловский и Мартос — приняли активное и вполне равноправное с их западноевропейскими сотоварищами участие в формировании нового стиля. Пенсионерские работы Козловского, исполненные в Риме, свидетельствуют о том, что его творчество развивалось в общем русле нараставшего классицистического движения. Но прежде чем говорить о произведениях молодого русского скульптора, необходимо вкратце охарактеризовать его теоретические и эстетические взгляды, отчетливо отразившиеся в «Журнале», присланном им из Рима в Академию художеств в 1776 году[1].

«Журнал» представляет собою обзор главных римских собраний скульптуры и живописи. Козловский дал здесь ряд точных критических оценок, возникших в итоге трех лет углубленного изучения.

Бесспорно, и самый выбор вещей, упомянутых в «Журнале», и некоторые характеристики сложились под непосредственным влиянием среды, окружавшей скульптора. Но следует сразу же подчеркнуть, что, отражая общие тенденции своей эпохи, Козловский сумел сохранить независимость мнений, самостоятельность взглядов, вкусов и интересов.

Об античной скульптуре «Журнал» говорпт сравнительно мало и сдержанно. Козловский далек от слепого преклонения перед античностью. Он перечислил все то, что полагалось видеть и знать пенсионеру, — упомянул «множество чрезвычайных антиков», начиная с прославленных Аполлона Бельведерского, Лаокоона и Умирающего галла и кончая «статуей египтянина, весьма полезной для учения пропорций», — но в ряде случаев позволял себе делать свободные, критические замечания. Так, о группе «Бык Фарнезе» говорится, что она «в большом почтенип, потому что из цельного камня, а скульптура посредственна».

Главное внимание Козловского отдано не скульптуре, а живописи, и в суждениях о ней особенно ярко выступает независимость и целеустремленность его мысли.

На первое место поставлен «Страшный суд» Микельанджело, «где сей мастер показал ужасное дарование и искусство, как жаркая связка группов, так и весьма крепкий и ученый рисунок». Характерно, что наибольшее признание со стороны Козловского получил именно тот мастер, которого склонны были недооценивать художники XVIII века и теоретики классицизма. В пристрастии

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 29, 1776 г., л. 37—42. См. также: «Мастера искусства об искусстве», т. 4. М.—Л., 1937, стр. 45—54.

к Микельанджело сказалась эмоциональная сторона дарования Козловского, которому трудно было без оговорок примкнуть к рационалистическому идеалу «благородной простоты и спокойного величия».

С большим уважением говорит он о Рафаэле, который «компановал умно и благопристойно, также и производил учено и с великим основанием». Козловский особенно выделяет «Афинскую школу» и «Изгнание Илиодора» — «картину во всех частях пресовершенную». Восторженный отзыв дан о картине Пуссена «Смерть Германика»: «Вот настоящая компановка, где все фигуры находятся в натуральном положении и где зрителю представляется тишина смешана с превеликим плачем... Сия картина нимало не уступает Рафаилу, ибо столь же накомпанована с душой и с превеликим разумом». Среди итальянских мастеров XVII века особенно выделен Доменикино: «Сей человек своим плавким и с натурою сходным рисунком всех превосходит живописцев модернов». Из произведений современной живописи названы лишь «изрядный» плафон Менгса в Ватиканской библиотеке и «посредственная добротою» картина Батони в церкви св. Григория. Отрицательно оценивается все новейшее итальянское искусство: художества в Италии «весьма ослабели, а особливо скульптура, которая должна много стыдитца перед Антиками и модернами до время Карло Морати...».

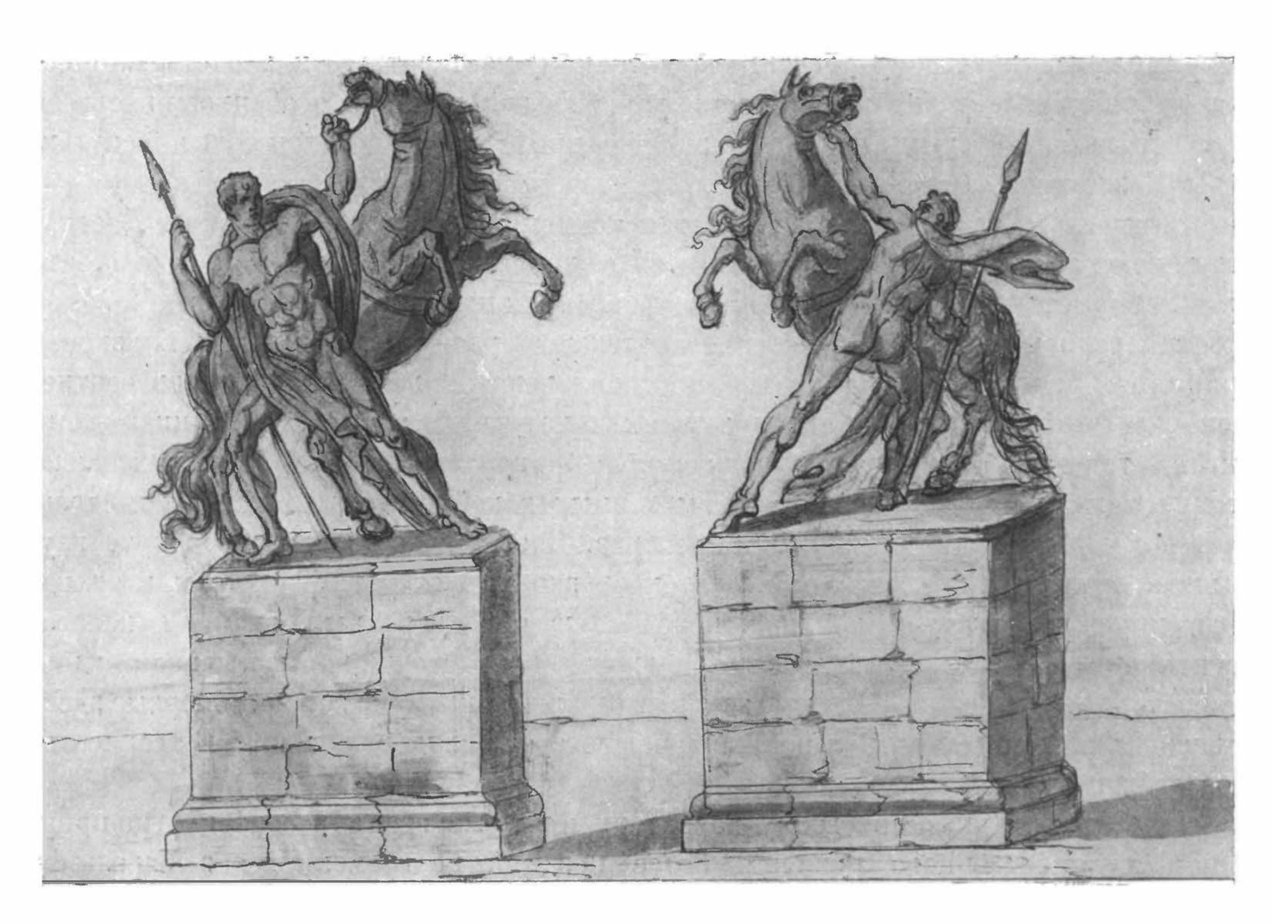
При всей своей краткости и намеренной лаконичности «Журнал» все же раскрывает некоторые существенные особенности творческого мышления молодого Козловского.

Прежде всего следует подчеркнуть, что наиболее пристальное внимание скульптора привлекали проблемы композиции и рисунка. Здесь, разумеется, сказались традиции, заложенные академической школой. В искусстве прошлого Козловский искал «сходство с натурой», живую естественность художественного решения. Вслед за теоретиками классицизма Козловский считал, что натуру подчиняет себе разум, — неслучайно это понятие так часто фигурирует в «Журнале», определяя достоинство лучших созданий античности и Возрождения. Но, преклоняясь перед «великим разумом» Пуссена и Рафаэля, молодой русский пенсионер выделяет в их творчестве преимущественно те произведения, в которых выражены сильные душевные движения и большие чувства. Недаром величайшим из мастеров Возрождения казался ему Микельанджело. В формирующемся сознании Козловского рационалистические тенденции эпохи своеобразно преломлялись, не нарушая эмоциональной природы его дарования.

Единственная скульптурная работа, дошедшая до нас от римского периода Козловского, чрезвычайно характерна для переходного стиля 1770-х годов. Речь идет о мраморной группе «Юпитер с Ганимедом» (1776, Павловский дворец-музей), по-видимому, принадлежащей интересующему нас мастеру [1].

Работа Козловского представляет собою вольную переработку ватиканской

[1] Подробное обоснование атрибуции этой вещи Козловского см. в работе: В. Петров. Заметки о М. И. Козловском.— «Сообщения Гос. Русского музея», V. Л., 1957, стр. 26—27.



М. Козловский. Укротители коней. Рисунок. Эскиз двух скульптурных групп. 1770-е годы.
Гос. Русский музей.

группы «Ганимед, обнимающий орла». В XVIII веке эта группа считалась античной, и лишь позднейшие исследования установили ее принадлежность к кругу римской скульптуры первой половины XVII века [1].

Подражание настолько близко к оригиналу, что по первому впечатлению его можно принять за копию. Козловский внес, однако, в свою группу ряд отступлений, решительно изменивших характер композиции и мотив движения, в котором было немало черт барокко. Силуэт стал более стройным и замкнутым, линии контура — более округлыми и плавными. Выражение стремительного порыва, свойственное оригиналу, сменилось у Козловского спокойной статикой.

Изучая развитие стиля и мастерства Козловского в пенсионерский период, надежнее исходить, однако же, не из этой, в сущности подражательной, работы, а из рисунков скульптора, не особенно многочисленных, но достаточно ясно отразивших характер и направленность его творческих исканий.

К первым годам пенсионерского периода должен быть отнесен рисунок,

[1] W. Helbig. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom. 2 Aufl. Bd. 1. Leipzig, 1899, S. 254.

замечательный по своему уверенному и точному мастерству. Он представляет собою эскиз двух скульптурных групп укротителей коней и особенно интересен тем, что является самым ранним (из дошедших до нас) проектом круглой скульптуры Козловского (*стр. 407*).

Замысел этого проекта восходит к античному образцу — группам Диоскуров-конедержателей с Монте Кавалло. Но переработка зашла так далеко, что едва ли может идти речь о прямом влиянии античного памятника. Молодой русский скульптор дал вполне самостоятельное решение, еще очень близкое к принципам барокко. Он по-новому построил всю композицию, изменив соотношение величины фигур и приблизив их к натуре (в античных группах кони выглядят слишком малыми в сравнении с фигурами юношей), и значительно усилил мотивы движения. Позам вздыбленных коней придана такая стремительность, какой не знает античный прообраз. В обеих группах подчеркнуто глубинное, объемное построение, светотень резко моделирует форму, выявляя напряженную мускулатуру юношей, переданную с безупречным знанием пластической анатомии. Кони устремляются вперед в неистовом порыве, юноши удерживают их, крепко схватив за узду и упираясь копьями в землю. Впервые здесь воплощается тема борьбы, занявшая впоследствии ведущее место в творчестве Козловского.

Еще драматичнее по своему характеру и в то же время классичнее по принципам художественного решения более поздний по времени эскиз барельефа на сюжет «Илиады», изображающий оплакивание Гектора.

Но особое значение для понимания тех путей, которыми шло развитие творчества Козловского в римский период, имеет большой и тщательно законченный рисунок «Российская баня» (1778; Гос. Русский музей).

Некоторые теоретики XVIII века специально рекомендовали художникам эту тему. И. Ф. Урванов писал: «Достойные примечания позитуры можно видеть в мыльнях, где вдруг представится живая картина, наполненная многими разными телодвижениями, самою натурою производимыми, и таковыми иногда, каковые даже искусному художнику редко на мысль придти могут» [1]. Любовь к живой натуре, характерная для русской художественной школы XVIII века, сказалась как в этих словах теоретика, так и в римской работе Козловского. Позы и движения его персонажей, естественные и живые, представляют собою итог постоянных и внимательных наблюдений натуры. Но жанровая тема поднята над уровнем повседневной обыденности. Тела купальщиков и купальщиц в «Российской бане», с их титанической мощью и безупречными пропорциями, приводят на память «Страшный суд» Микельанджело и роспись потолка Сикстинской капеллы.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на вполне очевидную связь с образами Микельанджело, Козловский в «Российской бане» значительно ближе, чем

[1] И. У. [Урванов]. Указ. соч., стр. 57—58.

в других рисунках, подошел к воплощению художественных принципов классицизма. В этом смысле «Российская баня» знаменует как бы переломный этап в творчестве Козловского.

Новые приемы дались ему нелегко и не сразу. Эскизные наброски к «Российской бане», хранящиеся в Гос. Русском музее, наглядно показывают, как сильно было тяготение художника к живописной стихии барокко. Но в окончательном варианте рисунка точными, строго размеренными параллельными планами строится неглубокое замкнутое пространство, четкий линейный контур охватывает каждую форму, тщательно устраняются живописные эффекты светотени и подчеркивается пластическая моделировка объемов. Этим тенденциям, впервые с такой определенностью выступающим у Козловского, предстояло еще усилиться в следующем десятилетии.

В 1780 году Козловский вернулся на родину и сразу занял заметное положение в петербургских художественных кругах. Годы учения остались позади; скульптору предстояло определить свое отношение к задачам искусства, к своей будущей деятельности.

Чтобы понять дальнейшее развитие творчества Козловского, необходимо обратиться к некоторым общим вопросам истории русской культуры последней трети XVIII века и, в частности, к проблеме становления русского классицизма.

Русские мастера 1770—1780-х годов, уже со школьной скамьи впитавшие европейскую художественную традицию, воспитанные в непрестанном живом общении с искусством мировых художественных центров, не стояли — и не могли стоять — в стороне от главных течений европейской художественной жизни. Русский классицизм не может быть понят вне того охватившего всю Европу общественного и художественного движения, которое — в сфере теории и эстетики — принято связывать с именем Винкельмана.

Но было бы грубейшей ошибкой представлять себе классицизм в виде иноземной прививки к русскому искусству. Классицизм в русской архитектуре, скульптуре и живописи, а также в русской поэзии и драматургии сложился на почве общественных идей и культурных потребностей, выдвинутых самой русской действительностью. Для передовых художников, создавших русское искусство второй половины XVIII века, дело шло не о заимствовании, а прежде всего о критической оценке и творческой переработке тех прогрессивных идей западноевропейской эстетической мысли и культуры, которые соответствовали развивавшемуся художественному движению в России. Именно поэтому русский классицизм уже с первых своих шагов принял вполне своеобразный стилевой облик, и в творчестве мастеров классицизма отчетливо и ярко проявились национальные особенности русского искусства.

Отношение к античности, сложившееся в русском искусстве, очень далеко от прямолинейной винкельмановской идеи «подражания». Античность не являлась для русских мастеров единственным или даже самым важным объектом изучения. В частности, для Козловского знакомство с творчеством Микельанджело

сыграло едва ли не более значительную роль, чем традиции греко-римской скульптуры. Самая идея подражания вообще не имела решающего значения в русской эстетике и не сковывала творчества русских художников в той мере, в какой немецкая эстетическая мысль сковала немецкое и итальянское искусство классицизма.

В русской скульптуре прочно удерживалась живая связь с традициями барокко как в композиции и трактовке форм, так и в отношении к натуре. В наследии барокко мастеров нового поколения привлекали не столько декоративные принципы, сколько драматический характер образов, их повышенная динамичность и реалистическая выразительность.

Развитие русского классицизма в последней четверти XVIII века вовсе не принимало характера крутого перелома и разрыва с прошлым. «Микельанджеловские» тенденции, столь типичные для Козловского, отнюдь не являлись его исключительным достоянием. Как мы увидим ниже, с неменьшей силой они дали себя знать в «Фавне Марсии» Щедрина; непосредственное воздействие образцов живописи и пластики рококо нетрудно проследить у Прокофьева; и даже в творчестве Мартоса, самого строгого и последовательного из скульпторов русского классицизма, в 1780—1790-х годах еще сохранялись пережитки барокко.

Русское искусство чуждалось абстракций. Неизменная близость к натуре и живой действительности характеризует не только портретные работы Шубина, но и ряд важнейших произведений Козловского, Щедрина и Прокофьева. Напряженная эмоциональность и реалистические тенденции их творчества вносят в систему классицизма новую и глубоко своеобразную струю.

В творческой биографии Козловского 1780-е годы были периодом первого расцвета и широкого общественного признания. Произведения этой поры составляют особый, своеобразно замкнутый цикл, пронизанный пафосом высокой гражданственности. Козловский стал выразителем и проповедником идеологии дворянского Просвещения. Главной темой его творчества оказывается тема гражданской доблести, центральным героем — гражданин, жертвующий собой во имя родины и общественного блага.

Новым содержанием обусловлены и средства художественного выражения, разработанные Козловским в этот период. Аллегория — «воплощение отвлеченных понятий посредством образов», как определял ее Винкельман, — становится преобладающей формой творческого мышления Козловского. Следуя принципам классицизма, мастер обратился к античной тематике и к традициям античного искусства.

В самом начале 1780-х годов Козловский был привлечен к участию в скульптурном оформлении Мраморного дворца [1]. Молодому скульптору довелось работать здесь в содружестве с Ринальди и Шубиным.

[1] Один из эскизных рисунков к барельефу Мраморного дворца, хранящийся в Гос. Русском музее, имеет подпись и дату: «М. Козловский, 1780». О времени работы Козловского над барельефами см. также: В. Орлов. Мраморный дворец. 1785—1885. СПб., 1885, стр. 11.



М. Козловский. Камилл, избавляющий Рим от галлов. Барельеф. Мрамор. Начало 1780-х годов.

Мраморный дворец. Ленинград.

Ведущим скульптором был Шубин, исполнивший вместе со своими помощниками свыше сорока разнообразных скульптурных работ для дворца. Роль молодого Козловского была гораздо скромнее. Ему принадлежат только два барельефа, доныне сохранившиеся на стенах Мраморного зала. Но по глубине идейного содержания, по силе художественного выражения, по чистоте и строгости форм и, наконец, даже по уровню мастерства барельефы Козловского едва ли не превосходят все сделанное Шубиным и его сотрудниками в этой, в сущности, чуждой великому портретисту области декоративной и так называемой «исторической» скульптуры.

В истории республиканского Рима Козловский нашел сюжеты, в которых воплотилась идея гражданской доблести и любви к отечеству.

На первом барельефе изображено «Прощание Регула с гражданами Рима», на втором — «Камилл, избавляющий Рим от галлов» (*стр. 411*). Первая сцена построена в форме процессии, развернутой на плоскости, подобно античному фризу. Чередование эпизодов, составляющих развитие действия, приобретает у Козловского плавность, логическую последовательность и ясность. В левой части композиции, непосредственно примыкая к ее краю, представлена группа фигур, изображающих семью Регула. Рядом, отделяя семью от героя, показана группа

воинов и сенаторов; они опускаются на колени перед Регулом, умоляюще простирая к нему руки. Козловский воссоздал целую цепь разнообразных психологических состояний, с тонкой проникновенностью изобразив скорбь воинов, горе покинутой жены героя, детский испуг их маленького сына. Но в облике и движениях фигур уже нет той порывистой стремительности, которую мы видели в «Изяславе» и римских рисунках Козловского. Душевные переживания римлян, провожающих Регула, приобретают характер благородной строгости и величия. Последняя группа фигур, замыкающая композицию справа, с еще большей ясностью выражает чувство сдержанной печали и примирения с неизбежным. Копьеносец уже держит коня, и римляне тихо трогаются в путь, провожая героя. В центре всей композиции изображен сам Регул, резко выделенный из толпы. Он стоит в патетической позе, широким ораторским жестом простирая руку, закинув голову, подняв глаза к небу, как декламирующий актер. Образ Регула сложился у Козловского под непосредственным, вполне очевидным воздействием образцов классического театра.

Во второй сцене представлен момент, когда Камилл во главе отряда римских воинов неожиданно приближается к галлам, занятым взвешиванием принесенной им дани — золотой утвари римлян. Величественным и властным жестом Камилл касается руки предводителя галлов Бренна. Галльский вождь оборачивается в испуге. Психологический смысл сцены сосредоточивается в молчаливом поединке двух вождей. Используя, как и в «Прощании Регула», опыт классического театра, Козловский передает неустрашимую решительность Камилла, страх, охвативший Бренна, радость римлян и боязливое любопытство галльских воинов.

Городской архитектурный пейзаж, на фоне которого развертывается действие в обоих барельефах, построен подобно кулисам, четко ограничивающим место действия. Каждая сцена расчленена на три пространственных плана, обозначенных последовательным снижением высоты рельефа. В этом проявляются нарастающие тенденции классицизма, и только «живописные» мотивы глубины и перспективного сокращения в разработке фона несколько нарушают строгую классичность композиции.

Работая над барельефами Мраморного дворца, Козловский, однако же, делал лишь первые шаги по пути классицизма. Многое еще оставалось впереди. В частности, не была до конца решена важнейшая в классицизме проблема синтеза скульптуры и архитектуры. «Камилл» и «Прощание Регула» композиционно и ритмически соотнесены между собой, но, в сущности, не имеют органической связи с архитектурой зала. Барельефы Козловского — это все еще мраморные картины, ограниченные рамой; они не потеряли бы в своем качестве, если бы были перенесены со своего места на любое другое.

Органического слияния скульптуры с архитектурой Козловский достиг несколько позднее, в работе, непосредственно последовавшей за барельефами Мраморного дворца.



М. Козловский. Музы. Рисунок. Эскиз барельефа для Храма дружбы в Царском селе (Пушкине).

В начале 1780-х годов Кваренги построил в царскосельском парке павильон, получивший название Храма дружбы и предназначенный служить концертным залом. Цикл из восьми гипсовых барельефов расположен на наружных стенах павильона — три в портике и пять в ротонде, врезанной в тело здания. Эскизный рисунок одного из барельефов (Гос. Русский музей; *стр. 413*), а также подписанные Кваренги счета на оплату работ по Храму дружбы дают основание утверждать, что автором этого цикла, исполненного в 1783—1784 годах, является Козловский[1].

Разумеется, общее композиционное расположение барельефов, их пропорции по отношению к стенам здания, а также, быть может, и их тематика были подсказаны Козловскому архитектором. Но сравнение проектного рисунка с осуществленными барельефами наглядно показывает, что Козловский был вполне самостоятелен в художественном воплощении замысла Кваренги.

На центральном барельефе в портике изображен Орфей, окруженный зверями и птицами. В строгой, торжественной позе, представленный в чистый профиль, Орфей играет на лире, укрощая диких зверей. Средний барельеф в ротонде

[1] ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 352/1343, д. 3899, 1784 г., л. 259—260 об.

запечатлевает Аполлона, играющего на лире перед Церерой. Каждый из остальных шести барельефов содержит изображения двух аллегорических женских фигур с атрибутами искусства — свитком, молотом скульптора, театральной маской и музыкальными инструментами: кифарой, свирелью, лирой, флейтой, цевницей. Общей темой цикла является музыка.

Козловский выразил тему не столько музыкальными атрибутами фигур, сколько ритмической структурой самых барельефов, с их плавно текущими закругленными контурами и четко уравновешенной, хотя и всегда несколько асимметричной композицией. Прием ритмического повтора, использованный, как мы видели в «Изяславе» и римских рисунках, развитый далее в барельефах Мраморного дворца, доведен в Храме дружбы до изысканной мелодичности. В согласном и гармоничном движении поднимаются и падают линии контура, охватывающего каждую фигуру и связывающего ее с соседней; композиция вписывается в правильный, сложный и разнообразный узор. Важнейшее значение в композиции и ритмическом строе приобретают драпировки. Они то ниспадают широкими складками, подчеркивая очертания силуэта, то взвиваются в бурном и стремительном ритме, усиливая мотивы движения.

В отличие от барельефов Мраморного дворца, в барельефах Храма дружбы нет ни действия, ни драматического сюжета. Персонажи Козловского лишь играют на музыкальных инструментах, слушают музыку или беседуют друг с другом. Строгий и торжественный облик аллегорических фигур, олицетворяющих музыку, в равной мере чужд и задорной веселости музицирующих амуров рококо, и тому мечтательному лирическому состоянию, которое, несколькими годами позднее, было воплощено в декоративной скульптуре Прокофьева. Благородная ясность и сдержанное спокойствие, которыми проникнуты композиции Козловского, сближают их с античным искусством, хотя им и нельзя найти прямого прообраза ни в греческой вазовой живописи, ни в греко-римском рельефе. В величавых образах, созданных Козловским, отразились характерные для просветительной мысли представления о высоком моральном и воспитательном значении искусства.

В барельефах Храма дружбы усиливаются и приобретают дальнейшее развитие классицистические черты. Разрабатывая пространственную структуру своих композиций, Козловский уже не обращается к архитектурно-декоративному пейзажу. Пейзажная сцена уступает место нейтральному фону. Лишь в углах некоторых рельефов, как намек на пейзаж, сохраняется изображение дерева. В построении всей композиции в целом и каждой фигуры в отдельности неизменно проявляется преобладающее значение чистой линии, стремление к четкому профилю, замкнутому и гармоничному силуэту. Величавая торжественность образов и классически ясные ритмы композиции задуманы в соответствии с чистой и строгой архитектоникой здания, построенного Кваренги.

Декоративная пластика, связанная с архитектурой, не стала ни единственной, ни даже главной сферой деятельности Козловского в 1780-х годах.

Для воплощения своих замыслов он уже в этот период не раз обращался к формам станковой скульптуры. Как это видно из документов, Козловский выступал и в качестве портретиста[1]. В начале 1780-х годов он выполнил барельефный портрет Екатерины II, известный нам по рисунку, хранящемуся в Гос. Русском музее.

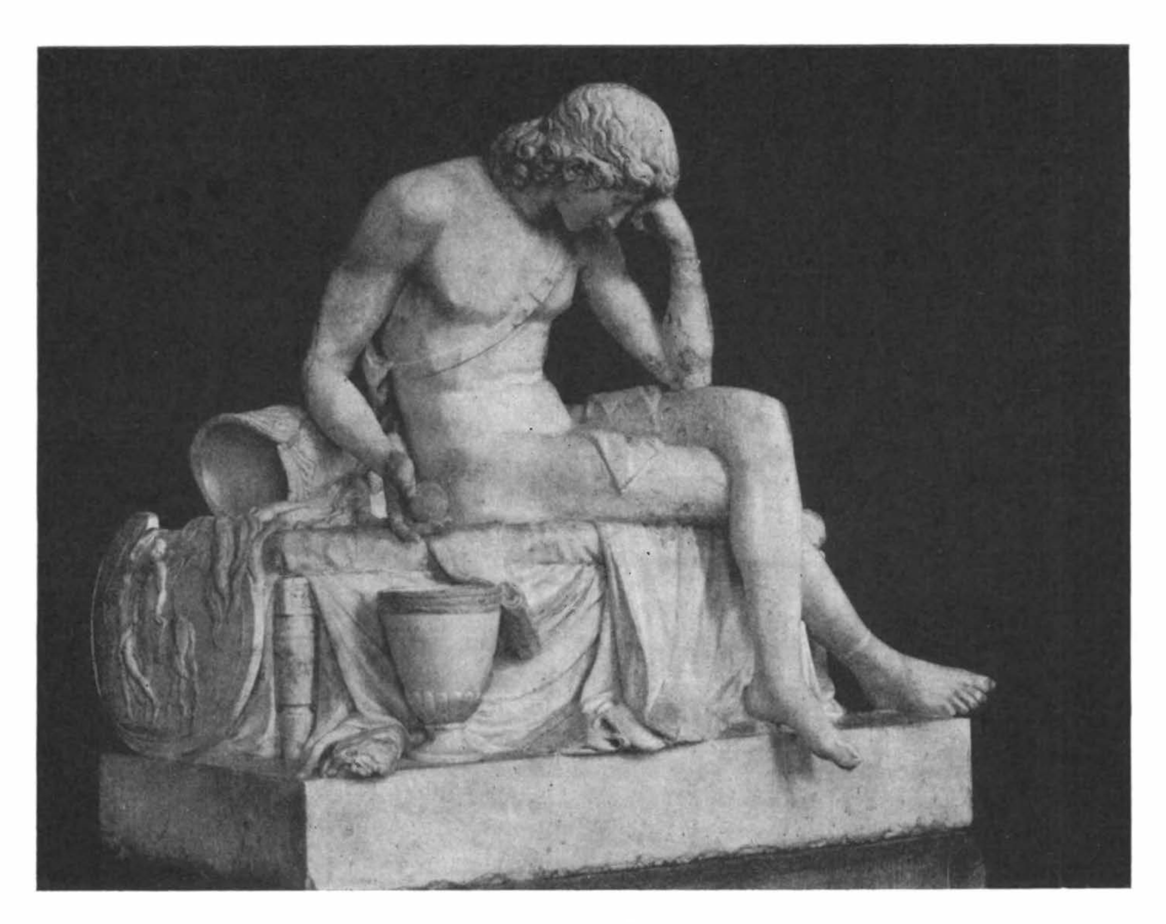
Работа над барельефным портретом императрицы послужила Козловскому подготовкой к другому, более сложному и ответственному заданию: в 1784—1785 годах он изваял большую мраморную статую, изображающую Екатерину II в образе Минервы. «Она одною рукою показует на трофеи, у ног ее лежащие в знак многих побед, оружием ее над неприятелем одержанных; а в другой руке держит свиток бумаги, означающий законы, премудростью ее для благоденствия ее подданных изданные», — отмечал П. П. Чекалевский, описывая статую[2]. Критик, близкий к просветительским кругам, недаром указывал на эти атрибуты: в его глазах они казались достаточными, чтобы истолковать общественный смысл произведения. Статуя Козловского воплощает распространенные в среде дворянских просветителей представления об идеальном монархе — защитнике отечества и мудром законодателе.

Те же идеи определили, как известно, замысел портрета Екатерины-законодательницы, написанного Левицким в 1783 году и воспетого в державинском «Видении мурзы». Пятью годами позже образ Екатерины был запечатлен в портретной статуе Шубина. Но если названные мастера создали, хотя и усложненный аллегорическими атрибутами, но в основе своей реальный и близкий к натуре портретный образ, то Козловский решал свою тему в более отвлеченном и идеальном плане. Придав своей Минерве лишь отдаленное портретное сходство с Екатериной, он был далек от апофеоза императрицы.

Первоначальный замысел статуи Козловского нашел отражение в одном из рисунков собрания Гос. Русского музея. Здесь еще ясно ощущается влияние портрета, написанного Левицким. Екатерина представлена фронтально, в плаще, ниспадающем широкими складками. Левая рука ее, со свитком, олицетворяющим законы, вытянута вперед, правая указывает на алтарь, украшенный барельефным изображением: коленопреклоненные подданные взывают к императрице о правосудии. Голова Екатерины увенчана лаврами. Портретное сходство дано точнее, чем в позднейшей мраморной статуе.

Работая в мраморе, скульптор значительно упростил свой первоначальный замысел. Развернутый, усложненный повествовательными деталями рассказ об идеальном монархе, реализованный в эскизе, уступил место цельному пластическому образу. В окончательной композиции нет ни алтаря, ни барельефа; аллегорические атрибуты сокращены до минимума и играют подчиненную роль. Минерве придано выражение величавого спокойствия и суровой простоты.

[1] ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 352/1343, д. 3898, 1783 г., л. 250 об.
[2] П. Чекалевский. Указ. соч., стр. 93—94.



М. Козловский. Бдение Александра Македонского. Мрамор. 1780-е годы.
Гос. Русский музей.

Ее голова, увенчанная шлемом, гордо поднята, рука величественным и плавным движением протянута вперед, плащ, окутывающий фигуру, ниспадая с левого плеча, сообщает всему силуэту классическую цельность. Композиция не «барельефна», как в эскизе, а подчеркнуто трехмерна и раскрывается зрителю во всем многообразии своих аспектов.

Аллегорический смысл имеет и другая статуя Козловского — «Бдение Александра Македонского», исполненная не позднее второй половины 1780-х годов (Гос. Русский музей; *стр. 416*).

«Известно из сказания Квинта Курция», — комментировал эту статую Чекалевский, — «что сей государь в юных еще летах... желая снискать великие познания в науках, старался воздерживать себя от сна... Посему художник и представил сего героя сидящим на ложе своем и дремлющим; левою рукою, облокотясь на колено, поддерживает он голову свою; а в правой, которая оперлась на шишак, держит над чашею, внизу находящеюся, шар, стремящийся к падению; под шишаком лежит хартия, где видна надпись «Иллиада»...»[1].

[1] П. Чекалевский. Указ. соч., стр. 94—95.

Сюжетный мотив, избранный скульптором, вполне соответствует морализирующим тенденциям его творчества. Образ античного героя послужил для воплощения гражданских идеалов, выработанных русской просветительской мыслью XVIII века. Козловский изобразил воспитание твердой воли Александра и прославил его любовь к просвещению.

В пластической обработке этого мотива Козловский, однако, свободно применил принципы художественной системы классицизма. Статуя не имеет четко выраженного фронтального аспекта и в этом — своеобразие ее композиции. Поза Александра и положение его фигуры по отношению к ложу и постаменту рассчитаны так, что их можно обозреть с разных точек зрения; композиционное построение скульптуры как бы призывает зрителя обойти статую кругом. Только при таком восприятии до конца раскрывается образ героя, многочисленные декоративные и повествовательные детали связываются в единое, четко продуманное целое. Этим приемом Козловский смог добиться одновременно и пластической цельности образа, и логической ясности своего подробного, насыщенного историческими намеками рассказа об Александре Великом.

Круглая пластика Козловского, в большей степени, чем его декоративные барельефы, дает основание утверждать, что при известной условности аллегорических сюжетов, разработанных скульптором в 1780-х годах, в его художественной системе неизменно сохранялись черты живого, реалистического понимания натуры. Правда, в рассмотренной выше статуе Екатерины они ощущались слабо: официальная тема связывала скульптора. Но уже в «Бдении Александра Македонского», в непредвзятой естественности позы героя, и его своеобразной оцепенелости, верно передающей состояние полудремоты, отчетливо проявляется талант меткого наблюдателя, умеющего остро видеть жизнь. Те же тенденции воплощает замечательный терракотовый эскиз к «Бдению Александра Македонского», еще более живой и пластически цельный, чем мраморная статуя.

В эскизе нет сложных аллегорических атрибутов. Еще совсем не выражено то «повествовательное» начало, которое в дальнейшем определило композицию статуи, и не достигнута ясность в воплощении сюжетного мотива. Но зато в эскизе есть такие качества, которых Козловский не смог сохранить в мраморном «Бдении Александра Македонского».

Эскиз проще, чем статуя. Правда, в его композиции больше элементов классицизма. Объемность формы, столь характерная для пластического мышления Козловского, есть, разумеется, и в эскизе, но преобладающую роль в композиции играет фронтальный аспект. Александр сидит, раскинувшись на ложе, слегка склонив голову, опираясь левой рукой на меч, а правую держа над чашей. Голова изображена в профиль, а торс развернут почти фронтально. Линия меча, поставленного под прямым углом к ложу, намечает основную, вертикальную ось композиции, а ее горизонтальную ось образует линия ложа. Вокруг этих двух центральных осей группируются основные пластические массы и строится гармоничный, ритмически выверенный силуэт. Однако, не выходя за пределы этой

типичной для классицизма композиционной схемы, Козловский сумел выразить в эскизе ощущение такой подлинной и трепетной жизненности, какой нет в мраморной статуе. Сравнительно с последней, эскиз кажется гораздо более близким к живой, конкретно наблюденной натуре. Это не значит, конечно, что эскиз рабски воспроизводит формы живой натуры. Уже в эскизе она обобщена, переработана и преображена в соответствии с задуманным образом героя. Но только непосредственное конкретное наблюдение могло подсказать Козловскому живую естественность позы дремлющего Александра и пластическую ясность форм его обнаженного тела. Близостью к натуре обусловлена и фактура эскиза, его энергичная лепка, выгодно отличающаяся от суховатой, несвободной манеры обработки мрамора в статуе «Бдение Александра Македонского».

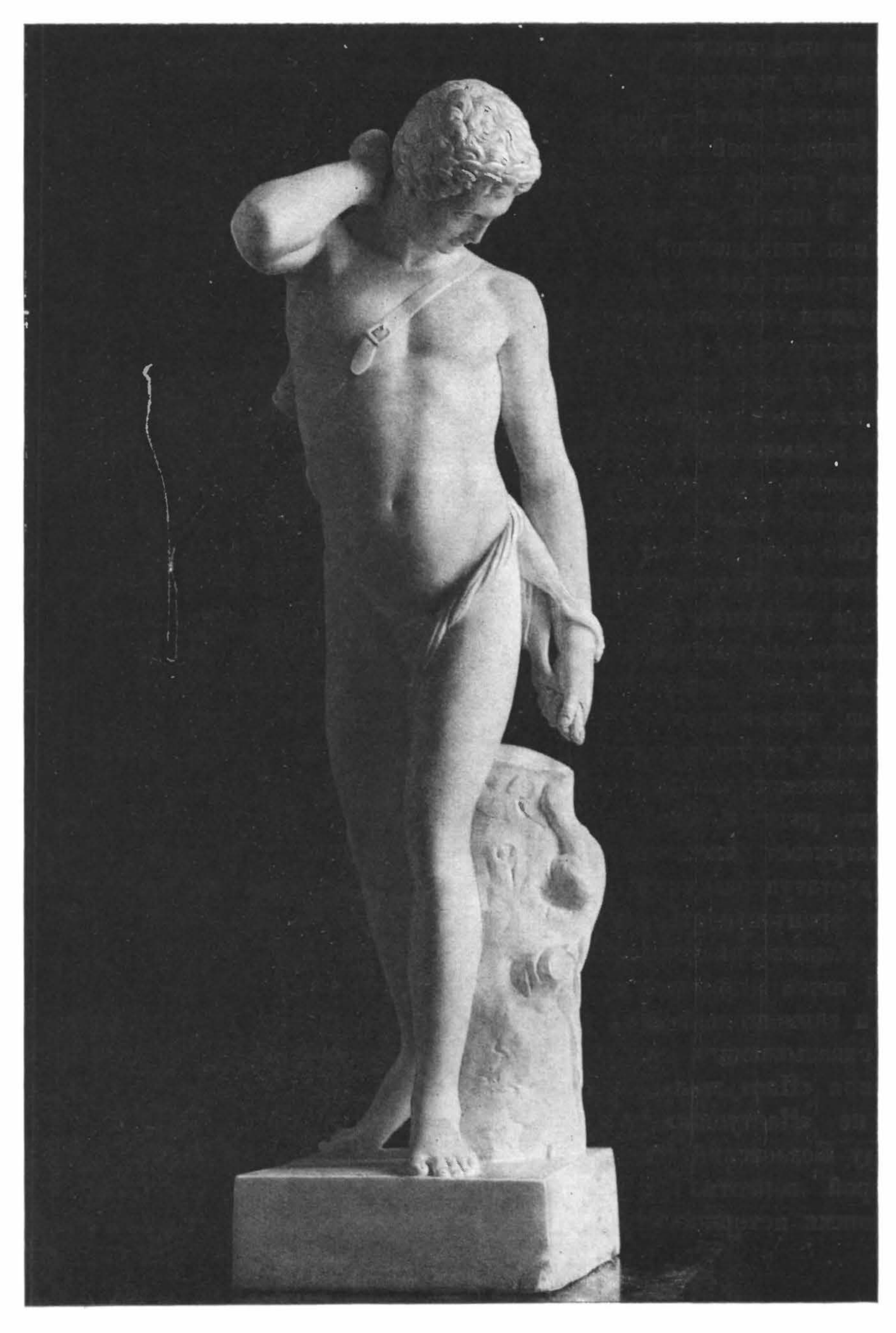
Рисунки, созданные Козловским в 1780-х годах, в большинстве своем носят характер подготовительных набросков для будущей скульптуры. Среди них преобладают эскизы неосуществленных или, быть может, не дошедших до нас барельефов; реже встречаются проекты декоративных статуй. Темы графики Козловского замкнуты в круге мифологических, библейских и евангельских сюжетов, а средства художественного выражения, разработанные в этих рисунках, свидетельствуют об усиливающихся тенденциях классицизма.

В противоположность рисункам пенсионерского периода, с их патетической динамикой, графика 1780-х годов проникнута духом спокойствия и простоты. Эта новая эмоциональная настроенность характеризует решение даже таких драматических тем, как «Оплакивание Христа», «Самсон и Далила» и «Суд Соломона». Чувства, которыми одушевлены персонажи Козловского, находят свое выражение в сдержанных, величавых жестах, в мерных, торжественных, как бы замедленных ритмах, чуждых былой стремительности.

Лишь в самом конце изучаемого периода, на исходе 1780-х годов, в графике Козловского начинают звучать иные ноты. Свидетельством реалистических исканий, нарастающих в творчестве скульптора, является замечательный портретный рисунок 1788 года (предполагаемый автопортрет), представляющий собой, по-видимому, эскиз барельефа.

Закончив очередные заказы, Козловский в начале 1788 года решил вновь приняться за учение и ехать в Париж — «для вящего приобретения познаний в своем художестве», как отмечено в протоколе академического Совета. В этом решении скульптора выразилось чувство неудовлетворенности сделанным, поиски им новых путей.

Академия, «уважая знаменитость, какую Козловский художеством своим уже приобрел», дала ему ответственное поручение: он был назначен комиссионером (т. е. инспектором) академических пенсионеров, живших в Париже. В ноябре 1788 года Козловский уже доносил Совету о своих распоряжениях по новой должности. Подыскав руководителей каждому из пенсионеров, он особенно подчеркивал в донесении, что один из них, Родчев, будет учеником «господина Давыда, королевского живописца, который служит примером всем



М. Козловский. Пастушок с зайцем. Мрамор. 1789 год.

Дворец-музей в Павловске.

скульпторам»[1]. Отзыв о Давиде знаменателен: видимо, Козловскому импонировало искусство представителя передового классицизма во Франции. О классических тенденциях в творчестве самого скульптора свидетельствует и самая ранняя из его парижских работ — мраморная статуя, изображающая «Пастушка с зайцем» (1789, Дворец-музей в Павловске; *стр. 419*)[2].

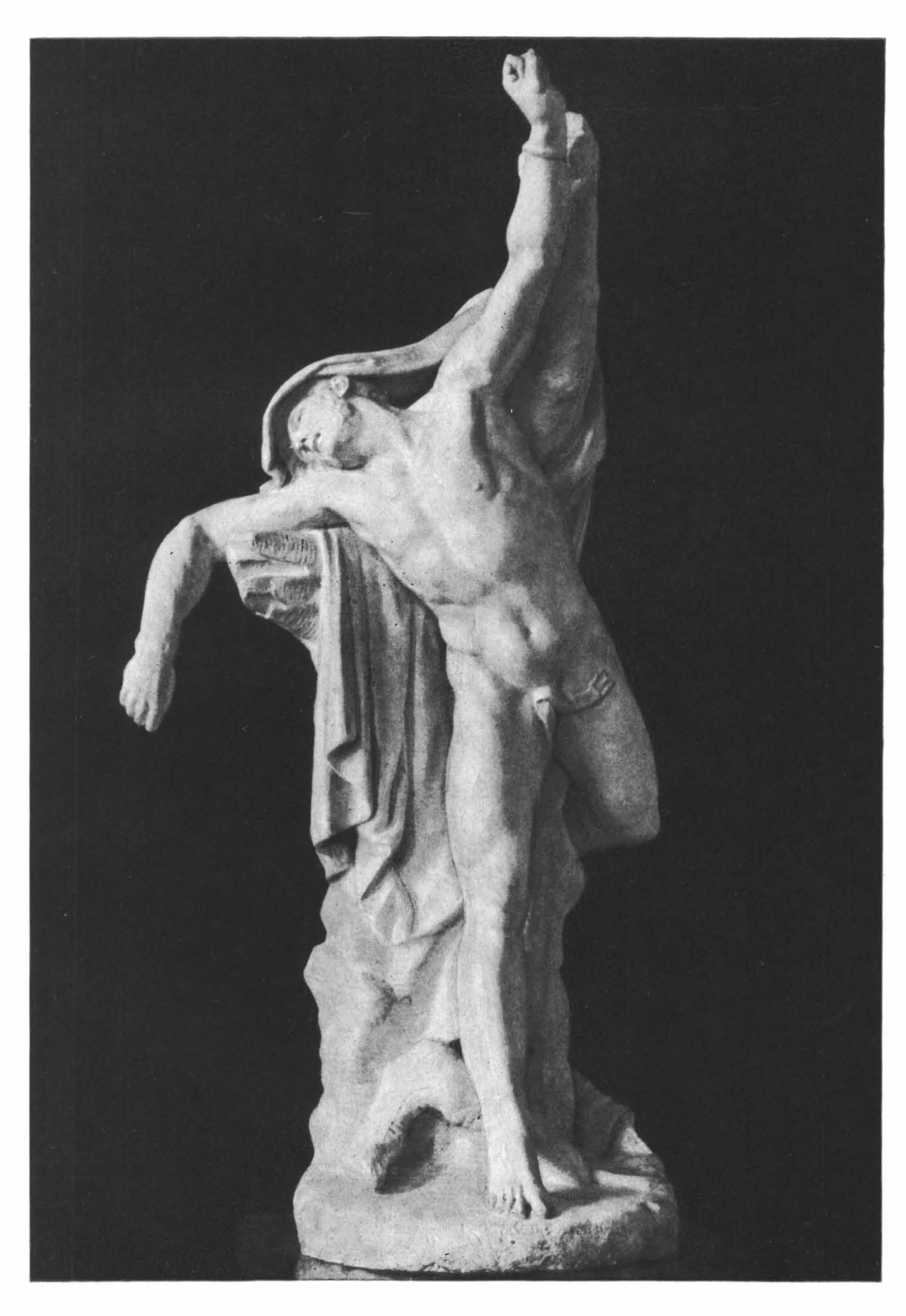
Правда, статуя уже значительно отличается от скульптуры петербургского периода. В новой работе нет ни аллегории, ни сложного повествовательного сюжета. Тема гражданской доблести, характерная для статуй и барельефов 1780-х годов, уступает здесь место идиллии. Античный мотив служит лишь поводом для создания светлого, жизнеутверждающего образа, воплотившего гуманистические представления о прекрасном и гармоничном человеке. Знаменательно, что не герой, олицетворяющий некую отвлеченную просветительную идею, а живой и цельный пластический образ человека, свободный от какого-либо оттенка дидактики, оказывается в центре внимания скульптора. И хотя данный образ далек от реалистического миропонимания и насквозь пронизан духом античности, это живое воссоздание стиля чуждо подражательности и археологической стилизации. Оно обнаруживает такую силу пластического чувства, какой не знало раннее творчество Козловского.

Фигура пастушка представлена в движении. Левая нога, несущая главную опору, несколько выдвинута вперед; правая поставлена на носок и резко отведена назад. Голова, повернутая почти в профиль по отношению к торсу, круто наклонена, правая рука закинута за голову с напряжением мышц, быть может чрезмерным для такой легкой ноши, как тело убитого зайца. Мотивы движения и преодолеваемого усилия определяют не только эмоциональный строй «Пастушка», но и его ритм и пространственное построение. Сложный разворот фигуры предусматривает множественность точек зрительного восприятия статуи; на этот раз статуя рассчитана на полный круговой обход ее зрителем. Однако, жертвуя фронтальностью и некоторыми другими особенностями системы классицизма, Козловский сохраняет ее основной композиционный принцип; «Пастушок» с любой точки открывает зрителю стройный и замкнутый силуэт, очерченный чистой и гармоничной контурной линией. Плавное и стремительное течение линий, охватывающих каждую форму, характеризует метод художественного построения «Пастушка».

Но не «Пастушок» явился центральным произведением этого периода. В 1790 году Козловский создал статую «Поликрат» (гипс, Гос. Русский музей; *вклейка*), в которой воплотил глубокие и взволнованные переживания, вызванные величайшими историческими событиями, свидетелем которых он стал в Париже.

[1] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864, стр. 298.

[2] Бронзовые экземпляры «Пастушка с зайцем» (Гос. Третьяковская галлерея и Гос. Русский музей) отлиты Харламовым и Ясиновским в 1911 году. Оригинальный гипсовый экземпляр находится в Музее Академии художеств СССР.



М. И. Козловский. Поликрат. Статуя. Гипс. 1790 год.
Гос. Русский музей.

В «Поликрате» раскрылась вся сила и напряженность трагического чувства, характерного для мироощущения Козловского.

По старинной легенде, Поликрат — могущественный правитель острова Самоса — вызвал гнев завистливых богов и богинь. На вершине благоденствия и власти его постигла неумолимая гибель — он был распят. В годы подготовки и свершения французской революции образ Поликрата неоднократно приковывал к себе пристальное внимание, порождая самые различные ассоциации с современностью. Для Дидро это был тиран, не знавший меры в честолюбии и жадности, безжалостный к подданным и потому заслуживший смерть[1]. Глубокие философские размышления о жизни, мысль об изменчивости счастья лежат в основе бессмертной баллады Шиллера «Перстень Поликрата».

Русский скульптор обратился к этой теме задолго до Шиллера. Но и для него Поликрат — это не столько конкретный исторический образ, сколько, прежде всего, символ борьбы, страдания, мучительной гибели существа, бросившего вызов судьбе. Это — обобщенный образ, родившийся в сознании скульптора в годы обостренных социальных конфликтов, огромных исторических сдвигов во Франции и народных волнений в России. Страстная жажда свободы, чувство страдания и мучительной обреченности, воплотившиеся в скульптуре Козловского, отражали ту обостренную и напряженную борьбу, то безмерное возбуждение, какими была проникнута жизнь людей в ту революционную эпоху.

В статуе Поликрата представлено последнее предсмертное напряжение жизненных сил распятого, последний мучительный порыв в борьбе жизни со смертью. Прикованный к дереву, Поликрат изображен в сложной, патетически напряженной позе. Широко раскинуты руки, торс изогнут, резко обозначены мускулы всего тела, правая нога судорожно вытянута, левая круто согнута и отведена назад. Но голова бессильно поникла и в лице, искаженном предсмертным криком, застыло выражение отчаяния.

Сложное движение изогнутой фигуры Поликрата уводит взор зрителя в глубину, открывая ряд разнообразных аспектов статуи и подчеркивая ее трехмерное построение. Исследователи правильно отмечали, что порыв к освобождению всего явственнее при взгляде на статую слева, где подчеркнута сложная динамика пересекающихся, устремленных вверх диагональных линий; если же смотреть на статую спереди, то преобладающим становится мотив изнеможения, выраженный в лице, искривленном торсе и безвольно опущенной правой руке Поликрата.

В соответствии с драматическим содержанием в «Поликрате» заметно усилились реалистические тенденции. С беспощадной правдивостью передано измученное тело распятого, со вздутыми жилами, выступающими ребрами и болезненно напряженными мышцами. Никогда еще скульптор не достигал такой силы

[1] «Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences, des arts et des métiers», t. 4. Amsterdam, 1777, p. 470—471.

в выражении чувства. «Поликрат» во многом отходит от тех идеализирующих принципов, которые определили художественный характер петербургских работ Козловского. Правда, и в «Поликрате» большую роль играют контур в структуре статуи, линейная четкость ее силуэта, строгость и своеобразная собранность композиции. Но все же классицистические приемы здесь переосмыслены и подчинены новому содержанию. Рационалистическое начало отступает перед эмоциональным. Не отвлеченная, «абсолютная» идея, а выражение живого чувства становится главной задачей скульптора.

Знаменательно, что эти новые особенности творчества Козловского оформились в художественной атмосфере Парижа, в пору возраставшего значения классицизма во французском искусстве. «Поликрат» с его напряженной эмоциональностью и яркими реалистическими тенденциями не имеет прямых аналогий в западноевропейской пластике тех лет. Зато вполне очевидная связь обнаруживается у «Поликрата» с некоторыми — несколько более ранними — явлениями русского искусства.

Выше уже говорилось о гордеевской группе «Прометей» (1769), в следующем разделе пойдет речь о статуе «Фавн Марсий» Федоса Щедрина (1776). «Поликрат» лишь заостряет и развивает ту же трагическую тему борьбы и обреченности, смертной муки и порыва к свободе, — тему, которую ставила перед русскими художниками чреватая историческими конфликтами действительность.

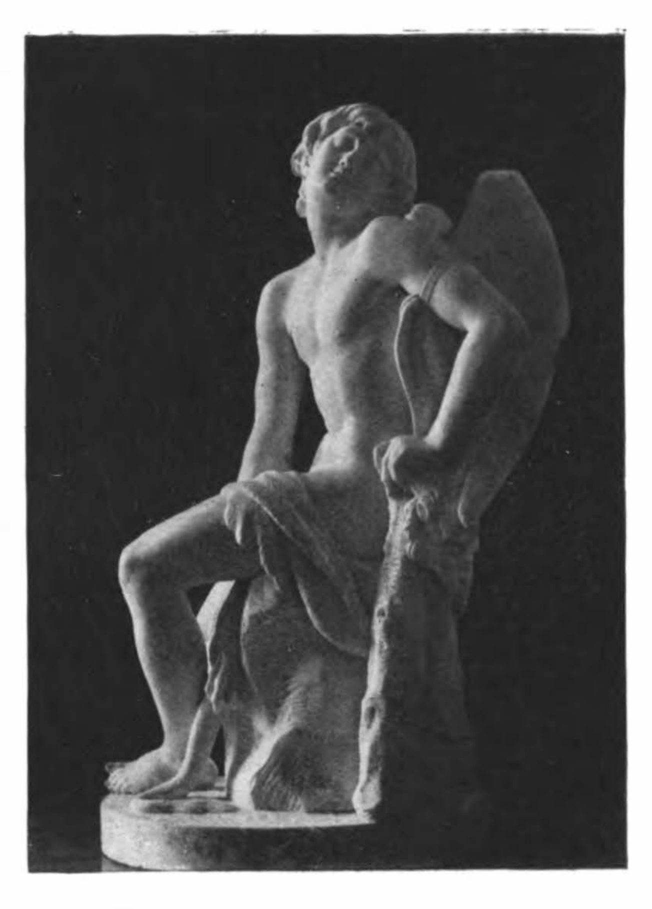
Каждый из больших русских мастеров, прикоснувшихся к этой теме, внес в ее истолкование отпечаток своего творческого темперамента и своих личных, глубоко своеобразных художественных исканий. Гордеев выделил в «Прометее» тему страдания и безнадежности, Щедрин подчеркнул в «Фавне Марсии» неукротимую напряженность борьбы. В «Поликрате» Козловского сильнее выражены душевные переживания страдающего героя, психологические моменты.

Документы не сохранили точных указаний о времени приезда Козловского на родину. Есть, однако, косвенные данные, позволяющие заключить, что осенью 1790 года он был уже в Петербурге. Известно, что в 1791 году Козловский, одновременно со Щедриным, работал над конной статуей австрийского императора Иосифа II. Эта статуя, находившаяся в начале XIX века в Эрмитаже, не разыскана. Не дошли до наших дней ни барельефы, исполненные для Военной коллегии — «Муций Сцевола» и «Триумф Олега» (1794), ни проект надгробия Потемкину (1795). Представление о творчестве Козловского в первой половине 1790-х годов остается поэтому очень неполным. От этого периода сохранилась лишь одна декоративная статуя «Спящий Амур» (1792), продолжающая линию идиллических образов, начало которой положила исполненная в Париже статуя «Пастушок с зайцем».

Обращение к жанру идиллии чрезвычайно типично для русского искусства и русской поэзии начала 1790-х годов. Эти годы были отмечены в России, с одной стороны, ростом прогрессивно-демократических элементов в национальной культуре, а с другой — актами правительственного террора, внесшими

смятение в среду дворянской интеллигенции. Резкое усиление цензуры и грубое вмешательство правительства в дела литературы и искусства не могли не сказаться на направлении художественного творчества.

Идиллия у некоторых поэтов и художников стала одной из форм ухода от социальных тем и большой общественной проблематики. Идиллию, в частности, культивировало реакционное течение в сентиментализме. Вместе с тем интерес к интимным переживаниям и лирическим образам, который принес с собой сентиментализм, сам по себе был весьма плодотворен, так как расширял рамки искусства, приближал художника к познанию человека и природы. У Державина именно в эти годы, наряду с гражданскими одами, большую роль получает анакреонтическая лирика.



М. Козловский. Спящий амур. Мрамор. 1792 год.

Гос. Русский музей.

Идиллические произведения Козловского занимают, однако, вполне своеобразное место в ряду современных и близких им по настроению явлений искусства. Недавний свидетель событий французской революции, Козловский был далек от той умиротворенной гармонии и просветленной ясности, какую внесли в жанр идиллии его современники — русские художники и поэты. В мечту о «золотом веке», воплощенную в образах, созданных скульптором, вплетается какое-то тревожное чувство. По сравнению с описанным выше «Пастушком с зайцем», послереволюционные идиллии Козловского становятся иными по внутреннему содержанию и представляют ряд новых особенностей в отношении художественной формы.

Наиболее характерна в этом смысле статуя «Спящий амур» (1792) — быть может, лучшая из станковых работ, исполненных Козловским в 1790-х годах.

Козловский придал своему «Амуру» (Гос. Русский музей; *стр. 423*) неожиданные, не свойственные ему атрибуты — львиную шкуру и палицу Геркулеса; его фигура представлена в сложном, напряженном движении, которое, как кажется, даже противоречит избранному скульптором мотиву сна.

Амур изображен сидящим на скале, прикрытой львиной шкурой; голова его поднята и повернута в три четверти к торсу; правая рука свободно опущена и

образует вертикаль, а левая, опирающаяся на палицу, резко согнута в локте и лучезапястном суставе; плотно сжатые ноги также согнуты в коленях под прямым углом. Разворот фигуры в пространстве поэтому гораздо более сложен, чем это было принято в скульптуре классицизма и чем это сделано, в частности, в статуе «Пастушок с зайцем». В отличие от последнего, художественная выразительность «Спящего амура» основывается не на плавном течении внешних контурных линий и гармонии силуэта, а на повышенной напряженности всех внутренних форм. Композиция «Амура», построенная на контрастном сопоставлении вертикалей, диагоналей и горизонталей, с намеренно подчеркнутыми светотеневыми эффектами, далеко отходит от принципов, созданных мастерами классицизма.

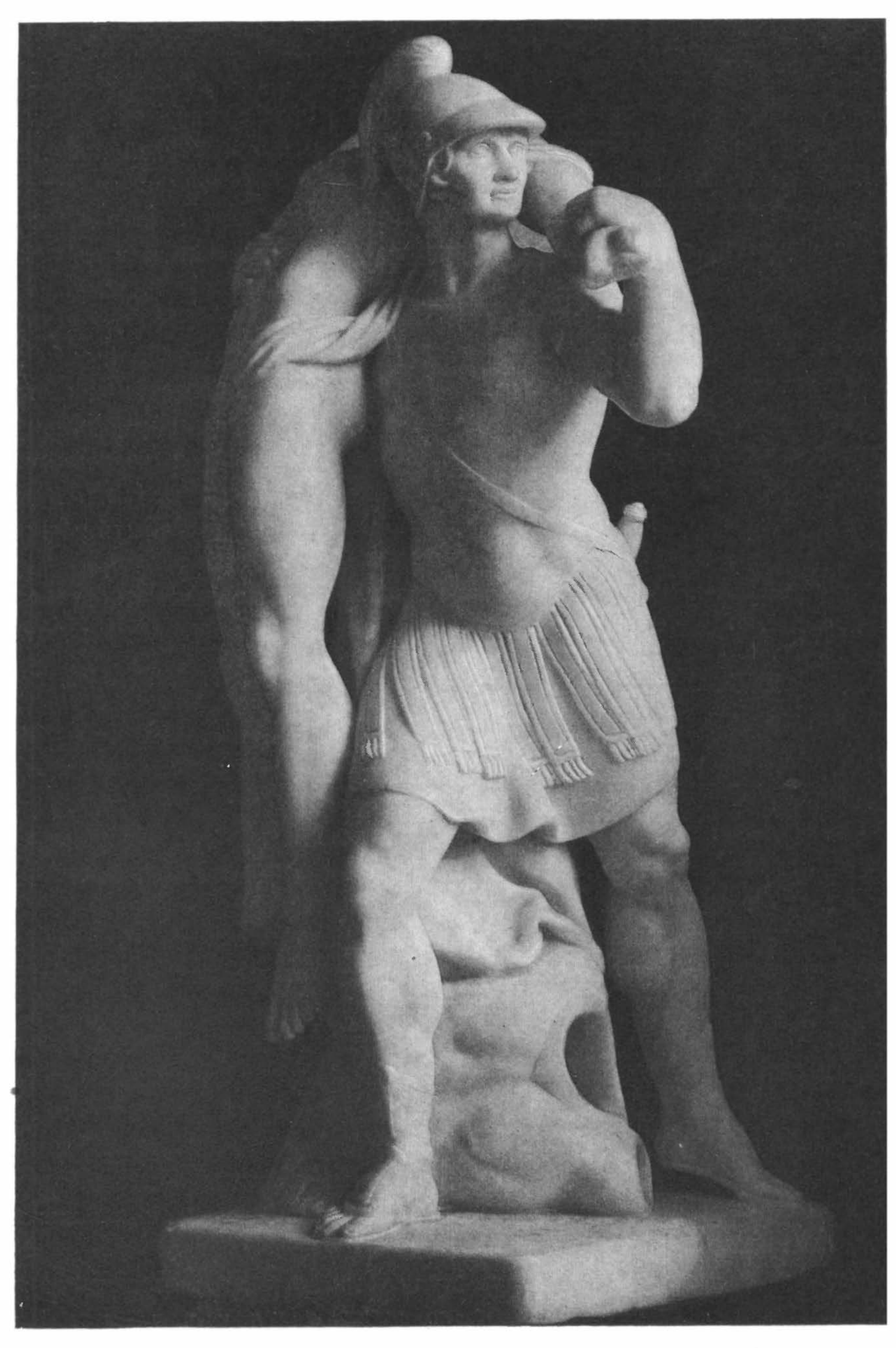
В характеристике образа важнейшую роль играет разработка лица, и это тоже существенно отличает «Спящего амура» от «Пастушка с зайцем». Глаза амура закрыты, но он не кажется спящим — легкая улыбка оживляет его черты. Скульптор придал ему выражение лирической мечтательности и томной усталости, стремясь воплотить внутреннюю жизнь чувства. Эта задача не ставилась ни в «Пастушке с зайцем», ни вообще в ранней декоративной и станковой скульптуре Козловского.

Особенности, характерные для «Спящего амура», можно отметить и в других декоративных работах 1790-х годов, правда, более классичных по принципам формального решения. Взволнованное выражение придано «Гименею» (1796), с его широко раскрытыми, поднятыми к небу глазами. Мотивы сложного движения пронизывают статую «Амура со стрелой» (1797). О реалистических исканиях, проявившихся в идиллическом цикле, с особенной остротой свидетельствует статуя «Психея» (1801)[1] — один из самых живых и поэтичных образов в русской скульптуре классицизма.

Современники восторженно приняли идиллическую скульптуру Козловского. Его успех среди меценатов основывался, главным образом, на произведениях этого цикла. Но для самого скульптора идиллия отнюдь не была ведущим жанром. Замыслы, не воплотившиеся в этот период в скульптуре, нашли свое выражение в графике Козловского, где уже в начале 1790-х годов сложился совершенно иной круг тем и художественных представлений.

Одной из первых работ, сделанных Козловским по возвращении из Парижа, был большой рисунок на сюжет трагедии Вольтера «Меропа» (1790). Сцена народного восстания, изображенная на рисунке, несомненно ассоциировалась в сознании художника с недавно пережитыми революционными событиями во Франции. В «Меропе» нет и тени сочувствия поверженному тирану. Светлый герой Эгист заносит секиру над побежденным Полифонтом. Меропа властным движением останавливает стражу, ринувшуюся на помощь царю. Стремительная

[1] Обоснование новой датировки этой статуи, известной в литературе под названием «Девочки с мотыльком», см. в статье: В. Петров. Заметки о М. И. Козловском.— «Сообщения Гос. Русского музея», V. Л., 1957, стр. 31.



М. Козловский. Аякс, защищающий тело Патрокла. Мрамор. 1796 год.

Гос. Русский музей.

динамика и напряженный драматизм этой сцены восходят к тем же впечатлениям и душевным состояниям, которые воплотились в «Поликрате». Вместе с тем, Козловский как бы снова возвращается здесь к «микельанджеловским» тенденциям своей юности.

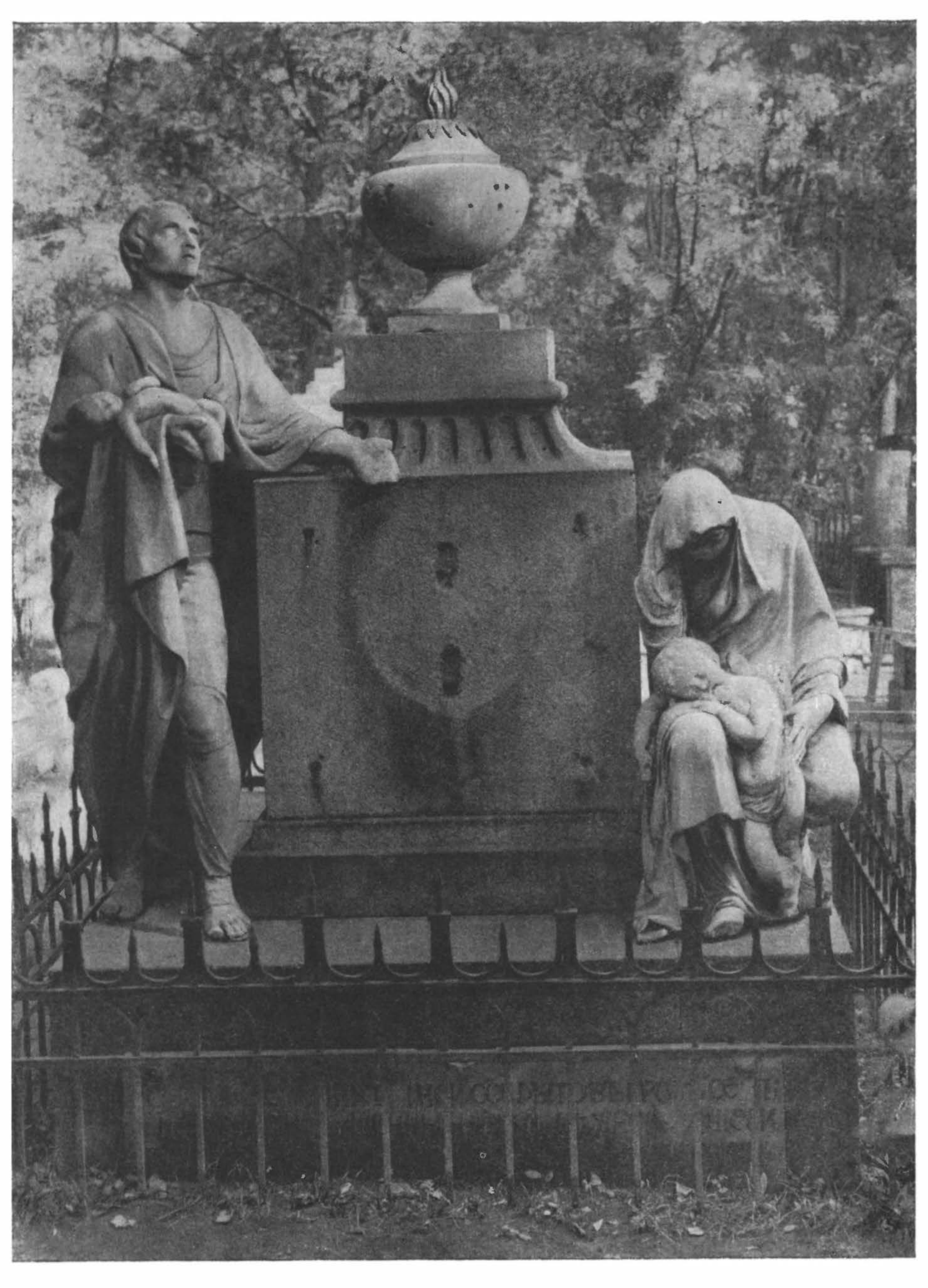
Вслед за «Меропой» возникли два рисунка, принадлежащие к числу шедевров русской графики XVIII века, — «Смерть Ипполита» и «Тезей покидает Ариадну» (1792). Оба они отмечены такой напряженной эмоциональностью, такой силой трагического чувства, которая встречает аналогию только в «Поликрате».

Трагическое мироощущение, столь явственно проявившееся в скульптуре и графике Козловского, не привело, однако, художника к пессимизму. Огромная жизнеутверждающая сила наполняла творчество скульптура. Недаром уже после «Поликрата» и «Меропы» оказалось возможным возникновение идиллического цикла, проникнутого любовью к жизни и к человеку. Но не идиллия, ограничивавшая художника узкими тематическими рамками, стала определяющей для творчества Козловского. Выход из трагических конфликтов современности он нашел в темах борьбы и в героических образах, взятых из античной мифологии и русского прошлого, иносказательно выражавших идеи и события живой современности.

К середине 1790-х годов относится серия скульптурных эскизов на темы Троянской войны и подвигов Геркулеса и Тезея. Эти эскизы открывают новый этап в развитии творчества Козловского. По содержанию и по особенностям художественного языка они решительно отличаются не только от произведений круга «Бдения Александра Македонского», но и от «Поликрата» и связанной с ним графики начала 1790-х годов.

Образ героя, сложившийся у Козловского в середине 90-х годов, отмечен существенно новыми признаками. «Аякс, защищающий тело Патрокла» (1796) (Гос. Русский музей; *стр. 425*) не похож ни на дремлющего Александра, ни на патетически декламирующего Регула, ни на страдальца Поликрата. Новый герой Козловского — прежде всего активный герой, носитель волевого начала, побеждающий в напряженной борьбе. Речь идет, разумеется, не о культе грубой физической силы. Аякс, так же, как и герои позднейших произведений — Яков Долгорукий, Суворов, Самсон, характеризуется чертами высокого душевного благородства, моральной стойкости и непоколебимого мужества. Но в этом образе исчезает внешняя патетика, которая еще иногда выступала в работах 1780-х годов. В сравнении с барельефами Мраморного дворца и даже «Поликратом», эскизы середины 1790-х годов выглядят более строгими и более сдержанными в выражении чувства. В поздней монументальной пластике Козловского вновь нарастают классицистические и героические черты.

Последние годы жизни скульптора стали периодом его высших творческих достижений. Никогда еще его талант не раскрывался с такой силой и разносторонностью. Между 1795 и 1802 годами Козловский создал целую серию декоративных скульптур для петербургских и пригородных дворцов, ряд



М. Козловский. Надгробие С. А. Строгановой. Мрамор. 1801—1802 годы.

Ленинградский музей городской скульптуры.

портретных бюстов и, наконец, свои лучшие и наиболее прославленные произведения — статую Суворова и грандиозную группу «Самсон, разрывающий пасть льва».

Особенно значительное место в последнем периоде творчества Козловского заняла декоративная пластика. Кроме уже упомянутых «Гименея», «Амура со стрелой» и «Психеи», ко второй половине 1790-х годов относятся кариатиды Тронного зала в Павловске (1798)[1], группа «Минерва и гений художеств» (1796), аллегорически прославляющая Екатерину II как покровительницу искусств, и ряд несохранившихся статуй («Гиппократ», «Амур и Венера», фигуры ангелов для дворцовой церкви в Павловске и др.).

К кругу декоративных работ должна быть отнесена и большая мраморная статуя Екатерины II с атрибутами богини правосудия Фемиды (1796). Новая трактовка образа императрицы лишена того идейно-политического содержания, которое Козловский десятью годами ранее вложил в статую «Екатерина в образе Минервы». В изображении царицы, сидящей в глубоком кресле и порывистым движением схватывающей весы правосудия, нет той величавой патетики и суровой, хотя и несколько театральной импозантности, какой отмечена ранняя статуя Козловского. Решение становится в значительной степени внешним, идейная выразительность подчинена декоративному заданию. В середине 1790-х годов образ «просвещенного монарха» уже не мог всерьез заинтересовать скульптора.

Особое место в ряду поздних произведений Козловского занимают надгробные памятники П. И. Мелиссино (1800, бронза) и С. А. Строгановой (1801—1802, мрамор; *стр. 427*; оба надгробия на Лазаревском кладбище в Александро-Невской лавре)[2]. К ним примыкают неосуществленные проекты надгробий, сохранившиеся в рисунках и гравюрах. Приемы надгробной скульптуры, созданные в 1780-х годах Гордеевым и Мартосом, своеобразно переработаны в творчестве Козловского. Содержанием его надгробий становится не лирическая грусть, не величаво-сдержанное чувство скорби об умершем, а безысходное горе и страстный протест против неумолимой судьбы. Жизнеутверждающее сознание скульптора не могло примириться с мыслью о смерти. С особенной силой и напряженностью проявилось здесь свойственное Козловскому трагическое мироощущение.

Бронзовый барельеф на могиле Мелиссино — один из наиболее выразительных образцов трагической патетики Козловского. В композицию барельефа входят все те элементы, которые стали традиционными для русской надгробной пластики с восьмидесятых годов XVIII века, но они разработаны и соотнесены друг с другом не так, как это делали его предшественники в этой области.

Мартос[3] создавал в своих надгробиях строго уравновешенную центрическую композицию, приближающуюся к форме пирамиды; Козловский же использовал в надгробном барельефе Мелиссино более свободное построение по диагонали,

[1] Над кариатидами тронного зала в Павловске работал также И. П. Мартос.

[2] Ныне Ленинградский музей городской скульптуры.

[3] Творчество И. П. Мартоса будет рассмотрено в VIII (ч. 1) томе настоящего издания.

способствующее выражению взволнованных человеческих чувств. Четырехугольный постамент с погребальной урной и портретом покойного резко сдвинут с центральной оси барельефа. В левой части композиции изображена сидящая плакальщица со скрещенными руками и скорбно опущенной головой, а за ней, на втором плане, видны фигуры, олицетворяющие осиротевшую семью Мелиссино: юноша, с горьким рыданием прикрывший лицо полой плаща, и молодая женщина с характерным греческим профилем, высоко поднявшая зажженную лампаду. Все фигуры задрапированы в длинные плащи, складки которых образуют напряженный и тревожный ритм. Мелкие, раздробленные складки чередуются с широкими и волнообразными; на их пересечениях возникают резкие контрасты света и тени.

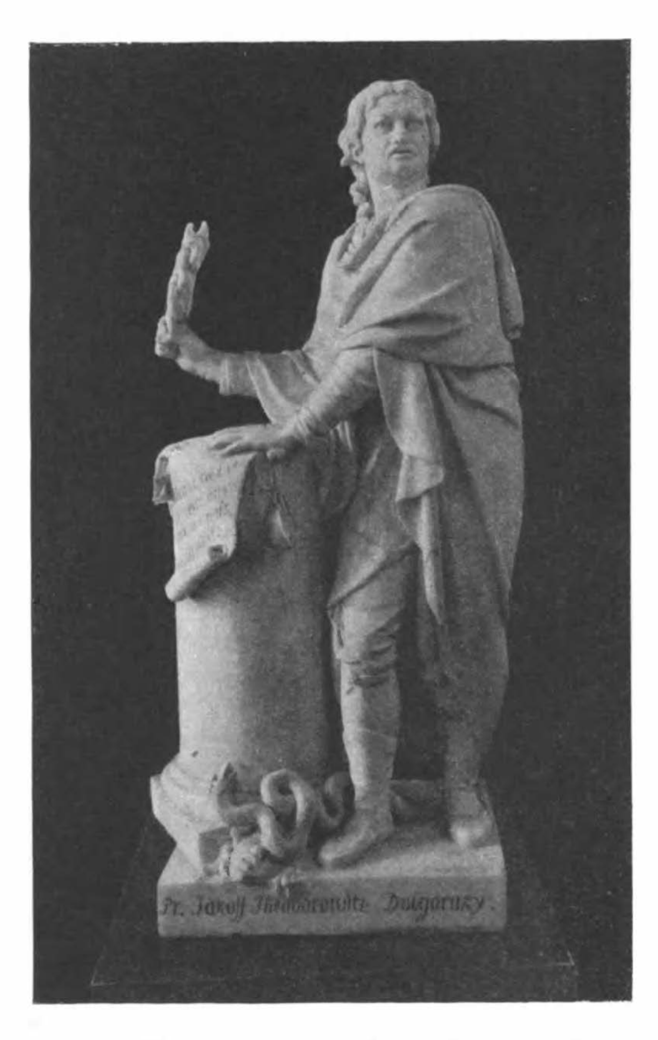
Чтобы подчеркнуть мотивы внутренней динамики, пронизывающей всю композицию, Козловский сознательно перегрузил левую часть барельефа и облегчил правую, в которой помещена одна только фигура обнаженного крылатого гения. В глубоком отчаянии он закрывает лицо рукой, повторяя жест юноши, представленного в левой части композиции.

Надгробная пластика, при всей значительности ее достижений, осталась, однако же, лишь второстепенной областью позднего творчества Козловского. В центре внимания художника по-прежнему была историческая и героическая тематика, и в поисках художественных средств для ее воплощения Козловский обратился к формам монументальной скульптуры.

В 1797 году возникло одно из значительных созданий Козловского — «Яков Долгорукий» (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 430*). В небольшой по размерам статуе отчетливо выступают черты монументальности. Композиция с ее строгим ритмом прямых вертикальных линий вызывает впечатление напряженной внутренней силы и величественной простоты. Долгорукий одет в плащ, который ниспадает широкими складками, обобщая силуэт фигуры. В руках Долгорукого пылающий факел и весы правосудия, а к ногам повержены символы притворства и коварства — маска и извивающаяся змея. Но смысл статуи раскрывается не в этих аллегорических знаках, а в образе самого героя, полном душевного благородства и сурового мужества.

Интересно отметить, что этот исторический портрет создан на основе подлинной иконографии; он наиболее близок к известной французской гравюре, изображающей Долгорукого вместе с членами русского посольства в Париже. Впрочем, портретное сходство соблюдено не очень строго. Переработав иконографический материал, связанный с Долгоруким, Козловский особенно подчеркнул в его облике национальный русский тип и придал своему герою выражение энергии и непоколебимо твердой воли.

Героика современности вдохновляла Козловского не меньше, чем образы истории. Русская художественная критика того времени истолковывала статую «Геркулес на коне» (1799, бронза, Гос. Русский музей; *стр. 431*) как символическое прославление перехода Суворова через Альпы.



М. Козловский. Яков Долгорукий. Мрамор. 1797 год.

Гос. Русский музей.

Козловский вновь обратился здесь к языку аллегории. Всадник олицетворяет вождя русских войск, а «преодолеваемые героем препятства и опасности изображены под ногами скачущего коня горою с извивающимся по оной змием и при подошве горы проливающеюся из урны рекою»[1].

Но аллегория воплощается в образе, отмеченном чертами подлинной жизненности. Фигура юного атлета, свободно и спокойно сидящего на стремительно скачущем коне, выражает то же гордое мужество, ту же энергию и непреклонную твердость духа, которые Козловский прославил и в статуе Якова Долгорукого.

Французский искусствовед Луи Рео указывал на генетическую связь между «Геркулесом» Козловского и «Медным всадником» Фальконе[2]. Впрочем, статуя Геркулеса имеет и другие прообразы. Козловский знал берниниевский конный монумент Людовику XIV и статую Пюже, изображающую Александра Македонского. Движение коня в статуе Козловского довольно близко напоминает аналогичный мотив у Пюже; вероятно, оттуда же заимствован Козловским прием укрепления фигуры вздыбленного коня, который опирается брюхом на обломок скалы. Но Козловский решительно преодолел декоративную пышность и перегруженность деталями, характерную для мастеров барокко. Пластический язык русского скульптора в статуе Геркулеса суров и лаконичен и потому особенно выразителен.

В том же 1799 году Козловский начал работу над самым крупным и значительным своим произведением — статуей А. В. Суворова (1799—1801; *вклейка*).

5 ноября 1799 года Ф. В. Ростопчин писал Суворову: «Сиятельнейший князь! Объявляю вам лишь то, что вчера был граф Шуазель-Гуфье, яко директор

[1] Комментарий и стихотворение, посвященное этой статуе, написаны другом Козловского Н. И. Ахвердовым.— «Северный вестник», 1804, ч. II, стр. 230.

[2] L. Réau. Histoire de l'expansion de l'art français. Paris, 1924, p. 334.



М. Козловский. Геркулес на коне. Бронза. 1799 год.

Гос. Русский музей.

Академии, и ему Государь приказал сделать проекты для литья статуи Российского Генералиссимуса; а как будет сделана, когда поспеет, и где поставлена, о том поистине еще не знает ваш преданный, и проч.»[1]. А уже в январе 1800 года Суворов узнал от Ростопчина, что «статуя апробована, и идея весьма щастлива: Герой в виде сражающегося воина; правая рука, вооруженная мечом, поражает; левая с шлемом прикрывает жертвенник, на коем две короны и тиара, а за жертвенником растут из земли лилеи ...»[2].

[1] Е. Фукс. История российско-австрийской кампании 1799 года, ч. 3. СПб., 1826, стр. 571. Первоначально памятник предполагалось поставить в Гатчине, затем, перед строившимся тогда Михайловским замком. Воздвигнут памятник был на Марсовом поле(позднее передвинут ближе к мосту через Неву). См. также: О. Лазарева. К истории создания М. И. Козловским памятника Суворову.— «Гос. Третьяковская галлерея. Материалы и исследования», вып. 2. М., 1958, стр. 58—60.

[2] Е. Фукс. Указ. соч., стр. 636.



М. Козловский. Геракл с поверженной трехглавой гидрой. Сепия, акварель. 1799 год. Эскиз памятника Суворову.

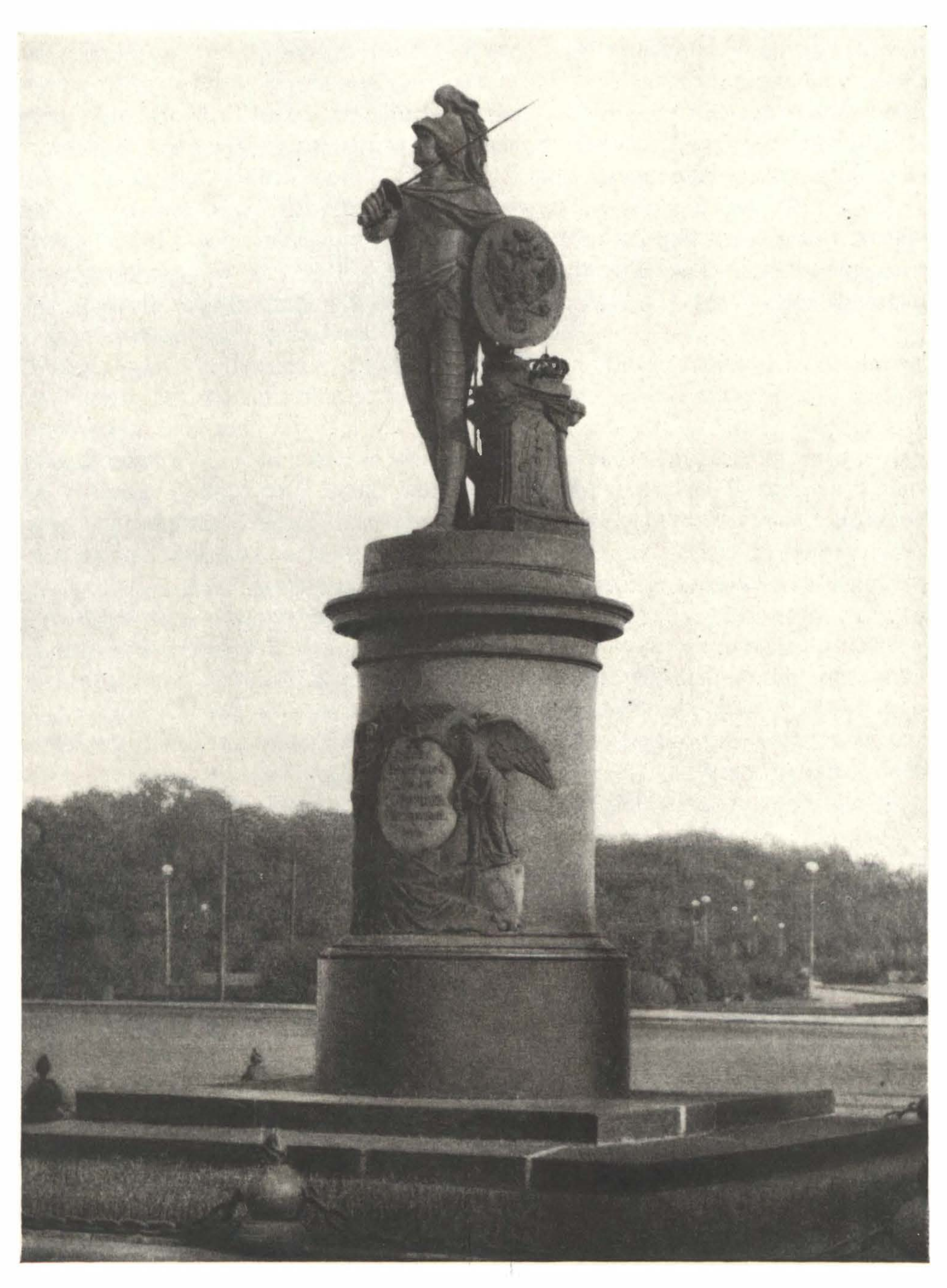
Гос. Русский музей.

В короткий, едва двухмесячный срок проект статуи был уже готов, и ее идея вполне сложилась в сознании Козловского. Чтобы понять особенности замысла, необходимо иметь в виду, что речь шла не о памятнике Суворову, а о прижизненной триумфальной статуе, подобной тем, какие воздвигались в честь полководцев-триумфаторов в древнем Риме. Тема была строго обусловлена заказом. Задача скульптора сводилась к тому, чтобы прославить Суворова как героя войны в Италии. Не своеобразие душевного облика великого полководца и не деяния его долгой и героической военной жизни, а только подвиги в период итальянской кампании могли быть отражены в статуе Козловского.

Сравнение дошедших до нас подготовительных рисунков наглядно показывает, как созревал задуманный образ.

Наиболее ранний рисунок этого цикла изображает воина в античных доспехах, с крестом в левой руке и с фельдмаршальским жезлом в правой. Воин попирает поверженного гиганта, держащего палицу, обвитую змеей и увенчанную фригийской шапкой. Обе фигуры представлены в стремительном движении, которое усиливают развевающиеся драпировки. В замысле господствуют религиозные представления: рисунок напоминает излюбленные в церковном искусстве изображения битвы архангела Михаила с сатаной.

Во втором рисунке (сепия, акварель, Гос. Русский музей; стр. 432) религиозные представления сменяются образами античной мифологии. Проект изображает Геракла, вооруженного палицей, а у ног его поверженную трехглавую гидру. Фигуры поставлены на четырехугольный ступенчатый пьедестал с профилированным верхом, украшенным дубовыми гирляндами и римскими орлами. По композиции и по движению главной фигуры, энергичному, но гораздо более сдержанному, чем в первом рисунке, этот проект уже близок к окончательному варианту статуи.



М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Бронза. Гранит. 1799—1801 годы.
Ленинград.

В третьем и четвертом рисунках, почти совпадающих с осуществленным проектом, Козловский отказался от религиозной и мифологической трактовки образа. Он отошел также от двухфигурной повествовательной композиции и от чрезмерно пышной декоративности деталей. Вместо Геракла он представил воина в рыцарских доспехах, с грозно занесенным мечом. Аллегорические атрибуты свелись лишь к жертвеннику с двумя коронами и тиарой.

Статуя стоит на цилиндрическом пьедестале, в проектировании которого принимал участие А. Н. Воронихин. Барельеф на лицевой стороне пьедестала, изображающий скрещенные знамена и крылатых гениев, поддерживающих овальный щит с надписью, выполнен Ф. Г. Гордеевым.

Композиция соотнесена с формой круга, образуемого верхним срезом пьедестала, призывая зрителя обойти памятник кругом, воспринять статую во всем многообразии ее аспектов.

Динамичность статуи заметна особенно отчетливо, если взглянуть на статую слева (считая от зрителя). Воин, олицетворяющий Суворова, решительно шагает вперед, порывистым жестом поднимая правую руку для удара мечом. Волнистые очертания украшенного перьями шлема и асимметрично ниспадающие складки плаща подчеркивают движение фигуры. Иной характер движения раскрывается при взгляде на статую справа, откуда видна левая рука воина со щитом, прикрывающим жертвенник. В этом аспекте движение уже лишено порывистости, но кажется зато полным волевой напряженности. Наконец, при восприятии фронтального аспекта статуи мотивы динамики становятся почти незаметными. Строгая вертикаль фигуры воина, пересеченная горизонталью руки, держащей меч, создает впечатление торжественного спокойствия и незыблемой устойчивости. Монументальная форма пьедестала с ее ритмическими членениями искусно оттеняет внутреннюю динамику статуи.

Работая над фигурой воина, скульптор придал ей черты портретного сходства с Суворовым. Они особенно заметны в бронзовой модели памятника (Гос. Третьяковская галлерея). Правда, как и всегда у Козловского, сходство остается отдаленным. В соответствии с принципами классицизма, требовавшего отказа от индивидуальной формы, образ Суворова идеализирован и героизирован. Но, жертвуя внешней портретной точностью, скульптор сумел раскрыть и выразить самые существенные черты душевного облика национального героя. Решительное и грозное движение фигуры, энергичный поворот головы, взятой в три четверти по отношению к торсу, властный жест руки, заносящей меч, хорошо передают всепобеждающую энергию и непреклонную волю великого полководца. В его открытом, гордо поднятом лице запечатлелось выражение спокойного мужества. В патриотической статуе Козловского есть высокая внутренняя правда.

Одновременно с работой над статуей Суворова, в те же 1800—1801 годы, Козловский принимал участие в обновлении скульптурного убранства петергофских фонтанов. К этому делу были привлечены все выдающиеся русские скульпторы. Шубин, Щедрин, Прокофьев и Мартос выполнили для Петергофа ряд

декоративных статуй и групп. Первое место среди них по праву занимала центральная группа Большого каскада, созданная Козловским, — Самсон, разрывающий пасть льва[1] (*стр. 435*).

Создавая Самсона, Козловский воспользовался старинной аллегорией, возникшей еще в петровское время. Библейский Самсон, разрывающий пасть льва, отождествлялся со св. Самсонием, которого в XVIII веке считали покровителем России. В день празднования памяти этого святого, 27 июня 1709 года, была одержана победа над шведами под Полтавой. В искусстве петровского времени Самсон олицетворял победоносную Россию, а лев (государственный герб Швеции)— побежденных шведов. Козловский воплотил эти символы в грандиозном скульптурном произведении. Историческая критика не раз указывала на близость «Самсона» к образам Микельанджело и эллинистическим изображениям Геракла. Могучая фигура героя с ее титанически напряженными мышцами, изображенная в сильном, но сдержанном движении, выражает спокойную и уверенную волю к победе.

Поза Самсона отчасти напоминает позу воина на памятнике Суворову: герой как бы шагает вперед, сильно отталкиваясь правой ногой и выдвинув левую. Но голова его слегка склонена и в движении нет той легкости, которая характеризует суворовский монумент. Фигура кажется грузной, а усилие, с которым Самсон разрывает львиную пасть, придает всему его облику суровую напряженность.

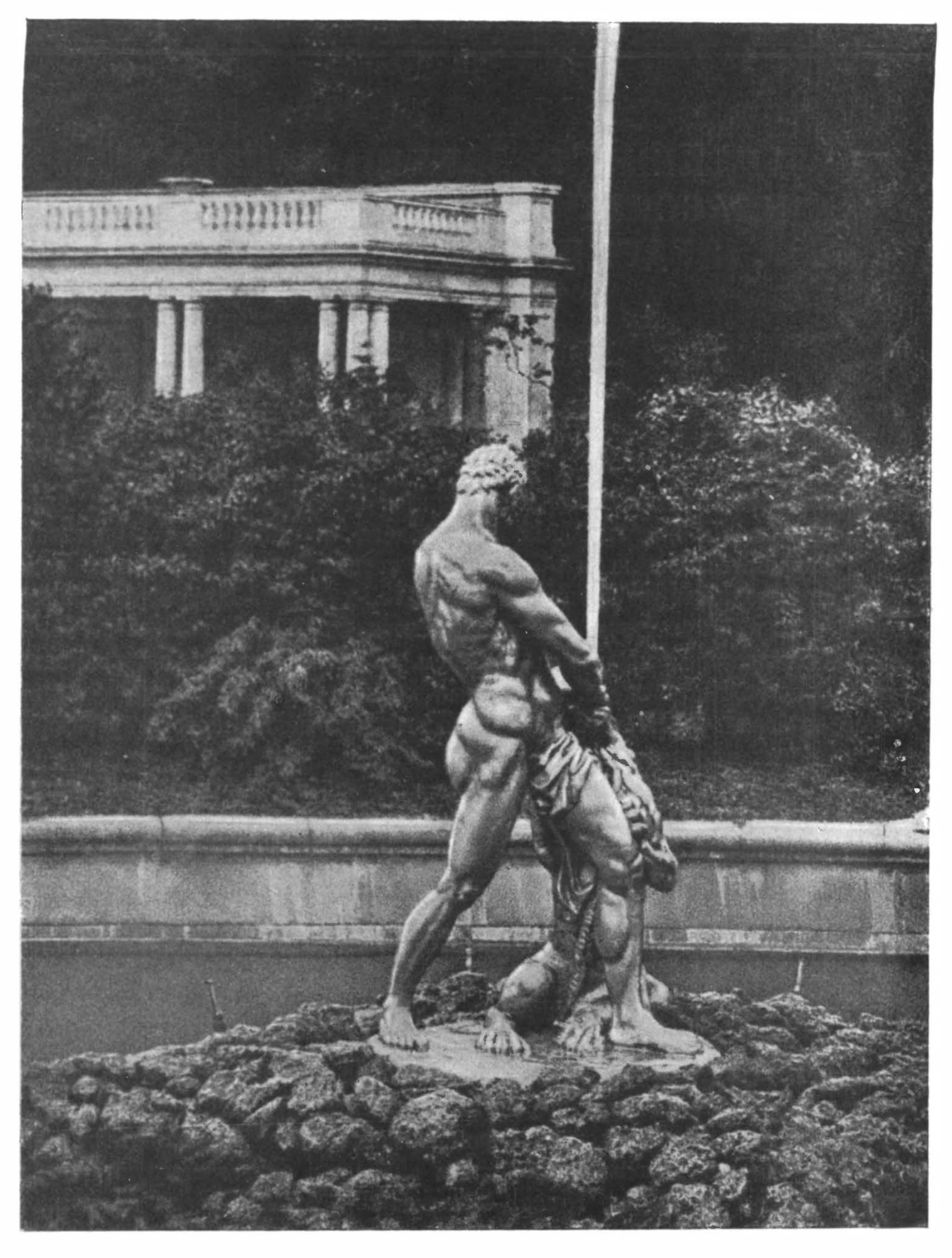
Никогда еще скульптор не достигал такой силы и пластической выразительности в изображении борьбы, такого изощренного мастерства в композиции. Поставленная на высокой искусственной скале, поднятая над фонтанами Большого каскада и хорошо видная со всех сторон, группа Козловского с любой позиции раскрывала законченный, четко проработанный пластический силуэт.

Козловский умер 18(30) сентября 1802 года, в расцвете сил и таланта, не успев завершить многих начатых и задуманных работ. В эскизах осталась серия барельефов для амфитеатра Медико-хирургической академии. О замысле большого монументального произведения — памятника Бекфорду и Питту в Лондоне — мы знаем только из сохранившихся документов[2]. В последний период своей жизни (с 1794 г.) Козловский состоял профессором скульптуры в Академии художеств. Из его класса вышли видные русские скульпторы — В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов.

Вместе с Козловским, являвшимся одним из крупнейших русских скульпторов XVIII века, отошла в прошлое эпоха становления и созревания русского классицизма. Позднюю фазу в развитии стиля определило творчество других художников — в первую очередь Щедрина и Мартоса.

[1] Ансамбль петергофских фонтанов был разрушен немецко-фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны. Работа Козловского бесследно исчезла. В 1947 году она была воссоздана скульптором В. Л. Симоновым на основе сохранившейся документации.

[2] Документы, связанные с этим замыслом Козловского, опубликованы в издании: «Архив графов Мордвиновых», т. 3. СПб., 1902, стр. 320—321, 384.



М. Козловский. Самсон. Статуя для петергофского «Большого каскада». Золоченая бронза. 1800—1801 годы.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПОВ КЛАССИЦИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. Ф. ЩЕДРИНА и И. П. ПРОКОФЬЕВА

В. Н. Петров

Становление и развитие классицизма в русской скульптуре связано не только с именем М. И. Козловского (а также Ф. Г. Гордеева), но и с деятельностью его ближайших соратников, выступивших, как и он, на историческую арену в начале 1780-х годов. Важнейшее значение в истории русской скульптуры имело творчество Ф. Ф. Щедрина и И. П. Прокофьева. Их искусство развивалось, в целом, по тем же путям, которые наметились в творчестве Козловского, но каждый из них внес в русскую скульптуру последней четверти XVIII века черты своего художественного мировоззрения и своих идейных исканий.

Прежде чем говорить о роли Щедрина и Прокофьева в процессе становления русского классицизма, необходимо вкратце коснуться их ранних работ, подготовивших развитие декоративной скульптуры 1780-х годов. Особенно у Щедрина ученический и пенсионерский период был обилен замечательными творческими достижениями, прочно вошедшими в историю русского искусства.

Сын гвардейского солдата и младший брат живописца-пейзажиста, Феодосий Федорович Щедрин (1751—1825) учился в Академии художеств в 1764—1772 годах, одновременно с Козловским, и, как уже говорилось выше, несколько опередил его по срокам окончания учения, получив большую золотую медаль за конкурсный барельеф «Изяслава Мстиславича хотели убить его любимые воины, не знавши ...» (1772, гипс, Музей Академии художеств СССР; *стр. 437*).

По сравнению с Козловским, Щедрин оказался менее восприимчивым к тенденциям классицизма, проникшим, как мы видели, в академическую среду еще на рубеже 1760-х и 1770-х годов. Щедринский рельеф, с его напряженным драматизмом, с намеренной асимметрией композиции, подчеркнутой моделировкой форм и резкими контрастами светотени, еще полностью принадлежит барочной школе Жилле. В отличие от Козловского, Щедрин стремился объединить все фигуры общим порывом движения, не расчленяя композицию на отдельные



Ф. Щедрин. Князь Изяслав Мстиславович на поле брани. Барельеф. Гипс. 1772 год

Музей Академии художеств СССР.

группы. Композиционные ритмы не замыкают сцену, а напротив, обнаруживают тенденцию к «открытой форме», как бы растекающейся по плоскости рельефа.

Особенного внимания заслуживают реалистические искания молодого Щедрина. Дело здесь не только в том, что, решая свою тему, Щедрин опирался на изучение форм живой натуры — это было и у Козловского, этому неизменно учил своих воспитанников Жилле. Но, в противоположность Козловскому, Щедрин не идеализировал натуру, не подчинял ее декоративному заданию, а сознательно стремился передать в своем рельефе характерные, остро подмеченные реальные черты живой модели, подчеркивая и усиливая их пластическую выразительность.

Большая золотая медаль дала Щедрину право на заграничное путешествие.

Первым этапом его странствий стала Флоренция, где молодой скульптор провел около пяти месяцев, почти не работая и горько жалуясь в письмах академическому Совету на упадок флорентийской художественной школы и на трудности, связанные с изучением искусства в музеях. «Имею честь донести,

что в сем городе художников и академий нет. А хотя и нашел Академию. но сия Академия недостойна, штоб об ней и говорить..., — писал Щедрин в декабре 1773 года. — . Еще видел галерею Дюка Тосканского, где в кабинете заперты венус медесис, фавн, аполлон маленькой, и с их непозволено копировать, развс с позволения Дюка Тосканского, а прочие статуи оставлены в корридоре, но я бы счастливее себя почел еще учиться в нашей Академии, нежели в сих корридорах»[1].

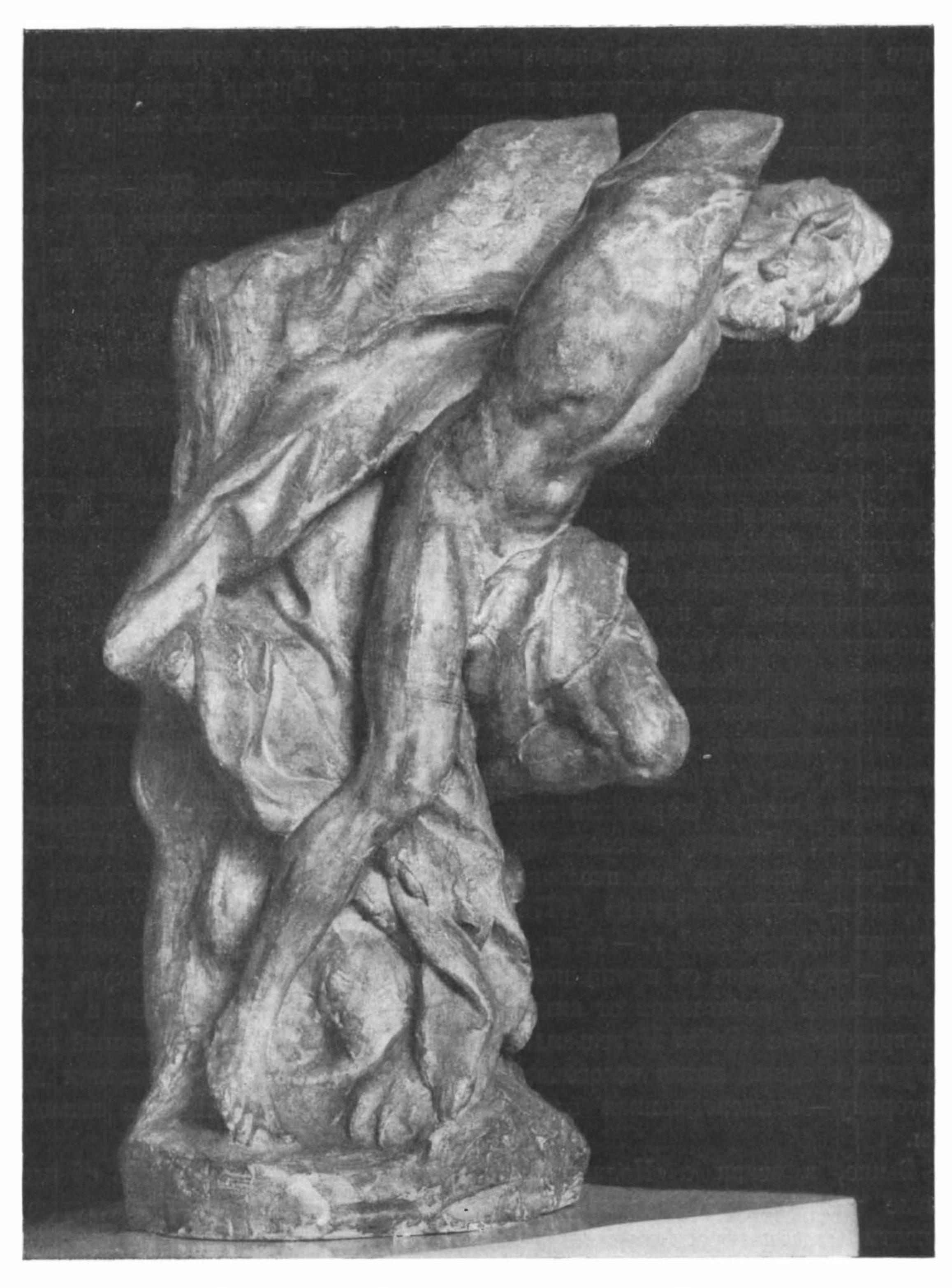
Убедившись в бесцельности своего пребывания во Флоренции, Щедрин в марте 1774 года переехал в Рим и сблизился с той средой, в которой уже вращались его ближайшие товарищи Мартос и Козловский.

Римский «Журнал» Щедрина, отразивший формирование его художественных взглядов, по своим принципиальным основам чрезвычайно близок «Журналу» Козловского, подробно охарактеризованному в предшествующей главе. Щедрин останавливается на тех же памятниках античной пластики, на тех же шедеврах живописи Возрождения, так же преклоняется перед Пуссеном и Доменикино. Проблемы композиции и рисунка занимали Щедрина не меньше, чем Козловского. Живя в одной и той же среде, оба скульптора воспринимали и перерабатывали сходные впечатления и решали, в сущности, одни и те же задачи. Но, не прожив в Риме и года и едва успев закончить свою первую самостоятельную композицию (до нас не дошедшую) «Аполлон, вынимающий стрелу из колчана», Щедрин получил от Академии художеств предписание покинуть Италию и отправиться в Париж. Там ждал его иной, совершенно новый круг художественных впечатлений и идейных воздействий.

Пенсионеры в Париже жили другой жизнью, во многом не похожей на римскую. Они не пользовались той свободой и самостоятельностью, которая дала возможность Мартосу и Козловскому самим, по собственному усмотрению, создавать себе условия для работы и учения. Парижские пенсионеры были обязаны поступить в назначенную им мастерскую и работать под руководством избранного для них преподавателя. Приехав в Париж в марте 1775 года, Щедрин начал посещать классы французской Академии живописи и скульптуры и мастерскую Габриэля Аллегрена, на много лет став его учеником.

Творческие интересы молодого Щедрина не замыкались, однако, в пределах мастерской его учителя. Художественная культура Франции переживала в 1770—1780-х годах период формирования нового стиля. Изощренно чувственное и изысканно декоративное искусство «старого порядка» отступало перед натиском крепнувшей идеологии революционной буржуазии и выражавших эту идеологию художественных течений, опиравшихся на материалистическую философию просветителей и на традицию античной скульптуры. Французские теоретики, независимо от Винкельмана, и отчасти даже предвосхищая его идеи, призывали художников к «подражанию древним». Но в парижских художественных

Цит. по кн.: А. Каганович. Феодосий Федорович Щедрин. М., 1953, стр. 23—24.



Ф. Щедрин. Марсий. Тонированный гипс. 1776 год.

Музей Академии художеств СССР.

кругах доктрина классицизма не господствовала так безраздельно, как в Риме, и даже встречала серьезную оппозицию. Дидро призывал изучать древних лишь для того, чтобы лучше научиться видеть природу. Против прямолинейной винкельмановской идеи подражания античным статуям выступал, как уже говорилось, Фальконе.

Теория отражала тенденции живой практики искусства. 1770—1780-е годы были во Франции не только периодом формирования классицизма, но и эпохой разнообразных, напряженно боровшихся и активно влиявших друг на друга художественных направлений. Сторонником нового стиля был Ж. А. Гудон, создавший, однако, свою собственную систему, независимую от учения Винкельмана, и в области портрета прокладывавший реалистические пути. Ближе к винкельмановскому пониманию классицизма стоял П. Жюльен, особенно интересный для нас тем, что в его мастерской учился русский скульптор Прокофьев.

На противоположном фланге, в ряду активных противников классицизма, видное место занимали не только такие мастера старшего поколения, как Ж. Б. Лемуан, но и гораздо более молодые — Ж. Ж. Каффиери и К. М. Клодион, развивавшие традиции декоративной скульптуры барокко и рококо и в ту пору еще ничем не поступившиеся в пользу нового стиля. В промежутке между этими двумя антагонистическими группами можно насчитать немало скульпторов, творчески чрезвычайно значительных и активных, но эклектичных по стилю, соединивших в своей пластике черты старого и нового, чистоту и формальную строгость нарождавшегося классицизма с декоративными тенденциями отживавших направлений. К числу таких мастеров принадлежал и Аллегрен.

В этой сложной творческой атмосфере, насквозь пронизанной острыми противоречиями, Щедрину довелось провести почти одиннадцать лет (1775—1785).

Первая, наиболее значительная из дошедших до нас парижских работ Щедрина — статуя «Марсий» (1776, гипс, Музей Академии художеств СССР; бронзовая отливка 1911 г. — в Гос. Русском музее и Гос. Третьяковской галлерее; *стр. 439*) — еще далека от принципов классицизма. Создавая свою статую, Щедрин перерабатывал впечатления от античного «Марсия», которого видел в Лувре, и от луврского же «Раба» Микельанджело. К первому восходит сюжетный замысел Щедрина и самый мотив человеческой фигуры в сочетании со стволом дерева; ко второму — композиционная идея, определившая художественное воплощение темы.

Выше, в связи с «Поликратом» Козловского, уже шла речь об идейном смысле щедринского «Марсия». Здесь остается лишь отметить некоторые особенности пластического решения статуи. Перерабатывая композицию микельанджеловского «Раба», Щедрин повторил общие очертания его силуэта, но резко усилил мотив движения. Страстный порыв к освобождению выражен в стремительной динамике всей фигуры Марсия, круто наклоненной вперед, с головой опущенной на грудь, и с судорожно напряженной мускулатурой. Безрукое тело

фавна мучительно извивается, тщетно стремясь разорвать свои путы. Правая нога вытянута, едва касаясь земли, а левая, согнутая, с усилием отталкивается от ствола дерева. Отсутствие рук здесь — не результат плохой сохранности статуи (как предполагали некоторые исследователи), а сознательный прием, сосредоточивающий внимание зрителя на экспрессии движения торса. С той же задачей связан мотив опущенной головы: Щедрин не привлекает внимания к выражению лица Марсия. Главным средством художественного выражения остается у скульптора одна лишь пластика тела. Энергичная лепка, резко моделирующая форму, подчеркивающая бугры и впадины, создает своеобразную живописную фактуру статуи, с глубокими тенями и интенсивно отсвечивающими рефлексами.



Ф. Щедрин. Спящий Эндимион.
Бронза. 1779 год.
Гос. Русский музей.

Очертания дерева, к которому привязан Марсий, ритмически повторяют наклон фигуры фавна; в соответствии с сильным движением фигуры расположены широкие складки львиной шкуры, драпирующей ствол. Мы вновь встречаемся здесь с приемом ритмического повтора, уже не раз отмеченным в русской скульптуре второй половины XVIII века. Но, в отличие от Козловского и Мартоса, ритмические повторы у Щедрина имеют иной смысл: так же, как и в барельефе «Изяслав», они не подчеркивают внешних контуров формы, не создают замкнутого силуэта, а, напротив, акцентируют внутреннюю драматическую напряженность композиции.

Лишь три года отделяют «Марсия» от следующей крупной работы Щедрина— статуи «Спящий Эндимион» (1779, бронза[1], Гос. Русский музей; *стр. 441*). Но именно в эти годы в сознании скульптора сложились и окрепли новые представления

[1] Отливали в 1909 году М. Я. Харламов и Н. П. Ясиновский. Аналогичный экземпляр находится в Гос. Третьяковской галлерее.

о сущности и задачах искусства. «Марсий» завершает юношеский период в истории щедринской пластики, «Эндимион» открывает в ней новую страницу. Скульптор переходит от трагедии к лирике, от тем страдания и борьбы к темам безмятежной идиллии, от стремительной динамики барокко к медленным и плавным ритмам классицизма.

Опередив на целое десятилетие идиллическую тематику в скульптуре Козловского, щедринский «Эндимион» положил начало обширному циклу образов «золотого века», воплотивших представления людей XVIII столетия о прекрасном и гармоничном человеке.

В «Эндимионе» впервые раскрылась необыкновенно сильная лирическая сторона щедринского дарования, точность живых наблюдений скульптора и, вместе с тем, умение обобщить и поэтически преобразить реальные формы натуры.

Мифологический сюжет, в сущности, почти не имеет значения для понимания образа, созданного Щедриным. Его Эндимион — это вовсе не идеально прекрасный пастух, ставший возлюбленным Селены, не гений смерти, не олицетворение ночи; скульптор вкладывает в античный образ новое содержание, связанное с представлениями людей XVIII века о «естественном человеке», безмятежно счастливом сыне природы.

Фигура спящего юноши изображена в сложном повороте. Он полулежит на скале, подперев голову левой рукой, вытянув правую ногу и резко согнув левую в колене. Всем формам приданы стройные, несколько удлиненные пропорции. Лепка самой фигуры почти свободна от эффектов светотени и подчеркивает пластическую ясность форм тела, но зато в декоративных складках плаща, ниспадающего на скалу, важнейшее значение имеет именно светотеневая игра.

Работая над «Эндимионом», Щедрин делал, однако, лишь первые шаги в сторону нового стиля. Такой же переходный характер носит и более поздний барельеф «Суд Париса» (1783, мрамор). Мягкая моделировка форм, в которых чувствуется живое наблюдение натуры, спокойные, плавные жесты фигур, помещенных на фоне несколько декоративно показанного пейзажа,— все это помогает создать поэтическое интимное настроение, каким проникнута сцена [1].

Щедрин уже мог считать себя парижским старожилом, когда во Францию приехал новый пенсионер Академии художеств, Прокофьев, получивший большую золотую медаль на академическом конкурсе 1778 года.

Иван Прокофьевич Прокофьев (1758—1828), сын «закройного мастера по конюшенной части» [2], поступил в Академию в 1764 году, одновременно с Мартосом, Козловским и Щедриным, но был значительно моложе их и прошел

[1] Круг пенсионерских работ Щедрина не исчерпывается перечисленными произведениями. Известно, что в Париже он исполнил еще барельефы — «Серториус, умерщвленный на пиру» (1779) и «Потоп» (1780), а также статую Геркулеса (1782). См.: А. Каганович. Указ. соч., стр. 117. Ни одна из этих работ не сохранилась.

[2] ЦГИАЛ, ч. 789, оп. 1, ч. I, д. 28, 1798 г., л. 10



Г. Замараев. Проклятие Хама. Барельеф. Гипс. 1778 год.

Музей Академии художеств СССР.

несколько иную школу. Правда, он еще успел поучиться у Жилле, но уже с 1776 года руководящая роль в скульптурном классе стала переходить к Гордееву, одному из основоположников русского классицизма, и Прокофьев в последние годы пребывания в Академии художеств (1776—1778) был его учеником.

Новые тенденции, принесенные в академическую школу Гордеевым, оказали на Прокофьева решающее влияние. В сравнении с ученическими барельефами первых выпускников скульптурного класса, конкурсный барельеф Прокофьева «Проклятие Хама» (1778, гипс, Музей Академии художеств СССР) представляет собою явление иного стиля. В нем нет и намека на стремительную динамичность исторических сцен Козловского и Щедрина, на их нарочитую асимметрию в композиции и подчеркнутые живописные эффекты светотени. Прокофьев избегал сложных ракурсов и резких контрастов движения; своим фигурам, поставленным по большей части в чистый профиль или фас, он придавал величавые, спокойные позы. Пластика «Проклятия Хама», ясная и классически уравновешенная, отвечает новым идеалам благородной и спокойной красоты. О том, что таковы

были тенденции не одного только Прокофьева, но и всей школы в целом, свидетельствуют барельефы его однокурсников Г. Т. Замараева и М. П. Павлова (о них речь пойдет ниже), исполненные для конкурса 1778 года на ту же тему «Проклятие Хама» (оба барельефа хранятся в Музее Академии художеств СССР; *стр. 443*).

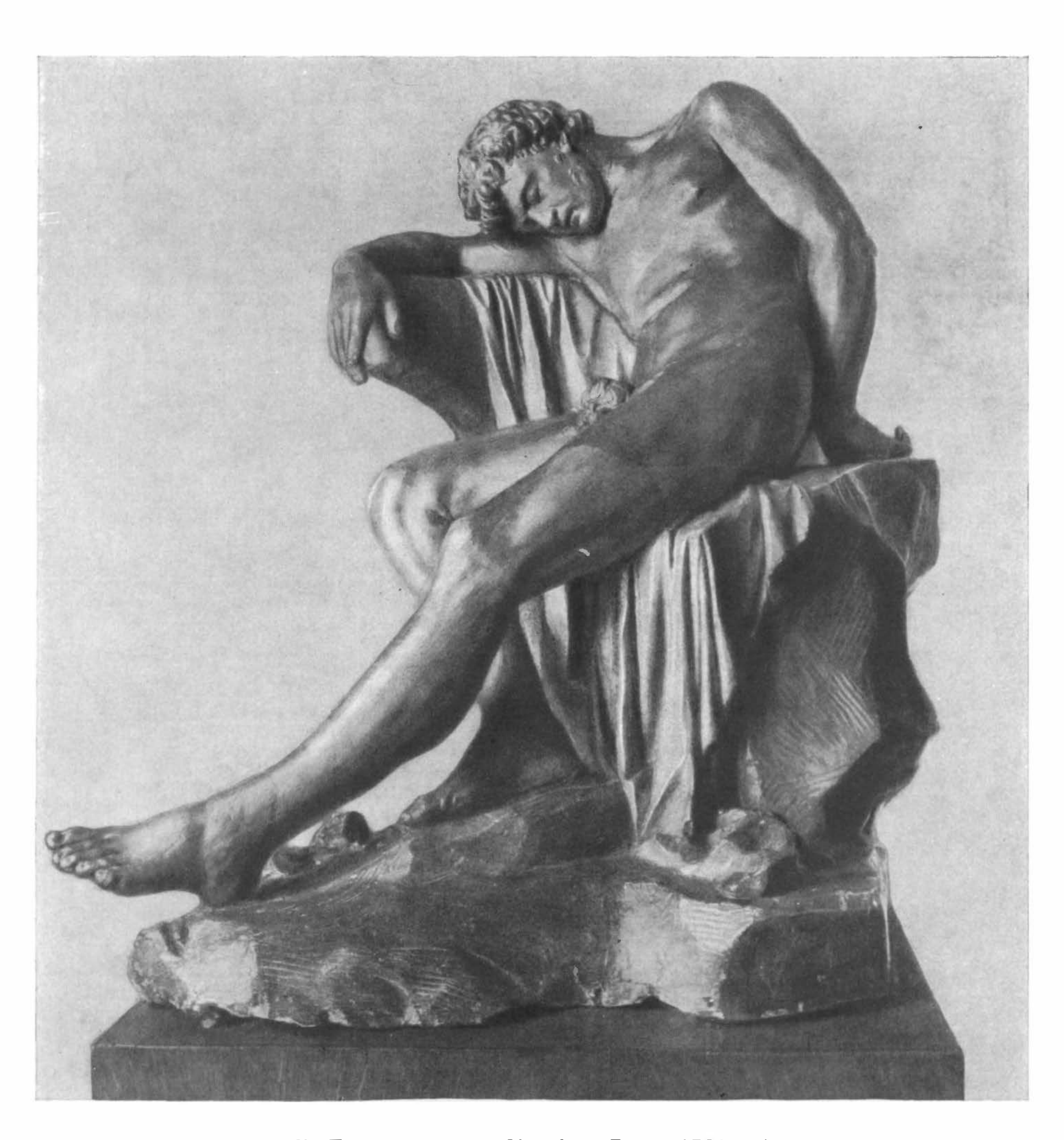
В Париже Прокофьев стал учеником классициста Жюльена, и пример учителя, несомненно, помог молодому скульптору утвердиться на позициях нового стиля. Но необходимо уже здесь указать на то, что художественно-исторические интересы Прокофьева далеко вышли за пределы того круга памятников античности и Высокого Возрождения, к которым обычно обращались мастера его поколения. Сохранились рисунки, исполненные Прокофьевым в Париже; среди них есть копии не только с античных статуй и рельефов, не только с Рафаэля и Микельанджело, но и с Пюже, с Лебрена, с декоративных статуй Версаля, с Буше, Фрагонара и Бушардона.

Широта художественных пристрастий Прокофьева никогда, однако, не переходила в беспринципную эклектику. Обращаясь к античности, к живописи и пластике Возрождения и барокко, а от них — к работам современных французских художников, Прокофьев как бы раскрывал их общую подоснову, которую видел в их неизменной близости к натуре и в живой естественности творческих решений.

Прокофьев провел в Париже четыре года (с 1780 по январь 1784 г.) и за этот сравнительно короткий срок (вспомним, что Козловский оставался за границей шесть лет, Мартос — восемь, а Щедрин — почти двенадцать) успел проявить необыкновенную творческую активность. Он рисовал с натуры и с памятников искусства, копировал работы своего учителя Жюльена, исполнял скульптурные этюды («Мальчик сидящий», 1780; «Мальчик с натуры для учения», 1781), делал самостоятельные композиции на библейские, мифологические и аллегорические темы в круглой пластике («Морфей», 1782; «Моисей», 1782; группа, «изображающая в аллегорическом виде императрицу Екатерину II», 1783) и в барельефе («Пастух, уязвленный змеей», 1782; «Амидас», 1782; «Воскресение мертвого, брошенного на кости пророка Елисея», 1783) и, наконец, активно выступал в качестве портретиста. Уже в первый год своего пребывания в Париже он вылепил с натуры бюст княгини Гагариной (1780), в следующем, 1781 году сделал бюст некоего американца и два восковых портретных медальона, а возвращаясь в 1784 году на родину и остановившись проездом в Берлине и Штеттине, исполнил еще шесть портретов[1].

Из всего этого довольно обширного списка дошли до наших дней только две работы — статуя «Морфей» и небольшая статуэтка, изображающая Моисея со скрижалями. В обоих произведениях с достаточной ясностью отразились ведущие тенденции раннего творчества Прокофьева.

[1] Н. Собко. Словарь русских художников, т. III. СПб., 1899, стр. 436.



И. Прокофьев. Морфей. Гипс. 1782 год.

Гос. Русский музей.

В «Морфее» (гипс, Гос. Русский музей; стр. *445*) с особенной отчетливостью проявилось характерное для Прокофьева понимание натуры как основного источника творческих обобщений. Тело спящего юноши вылеплено с безупречной анатомической точностью; от живых впечатлений натуры исходит и композиция, с тонкой наблюдательностью воссоздающая позу спящего. Но в этом точном натурном этюде нетрудно заметить и вполне очевидные классицистические черты. О них свидетельствует, прежде всего, самая манера лепки, с подчеркнутой пластической ясностью обобщающая формы тела; о том же говорит и композиционное построение, в котором преобладают спокойные горизонтали и вертикали, и, наконец, система драпировок, ниспадающих ритмичными вертикальными складками. Достаточно сравнить их с драпировками щедринского «Эндимиона», чтобы почувствовать всю разницу между поэтически непосредственным восприятием натуры Щедрина и «классицизирующей» установкой пластического мышления Прокофьева.

В отличие от «Морфея», выполненный в том же 1782 году «Моисей» исходит не от живой натуры, а от своеобразно переработанных впечатлений искусства. Как уже отмечалось в литературе, «Моисей» примыкает к «католической церковной скульптуре барочной эпохи»[1]. Молодой русский скульптор обнаружил тонкую восприимчивость, сумел творчески воссоздать основные особенности своих образцов, их суровую выразительность и напряженную внутреннюю патетику. Но важно подчеркнуть, что принципы скульптуры барокко восприняты и переработаны в «Моисее» с позиций художника-классициста. Движение фигуры становится сдержанным и величавым, в пластической обработке головы и окутывающих фигуру драпировок появляется тенденция к лаконизму и обобщению, решающую роль в композиции приобретает фронтальный аспект и четкий линейный контур. Любопытно отметить в этой маленькой статуэтке ясно выраженные черты монументальности.



Прокофьев и Щедрин вернулись на родину почти одновременно: первый — в 1784 году, второй — несколькими месяцами позднее, летом 1785 года. Их приезд был воспринят в художественных кругах и среди меценатов как событие. Сама Екатерина сочла уместным упомянуть о возвращении Щедрина в письме к своему парижскому корреспонденту Гримму[2]. Оба скульптора сразу вошли в петербургскую художественную жизнь, но судьба их сложилась по-разному.

На первых порах Прокофьев значительно обогнал старшего годами и опытом Щедрина.

Гордеев, руководивший скульптурным классом Академии художеств, приветливо встретил своего бывшего ученика и предложил ему выполнить программу

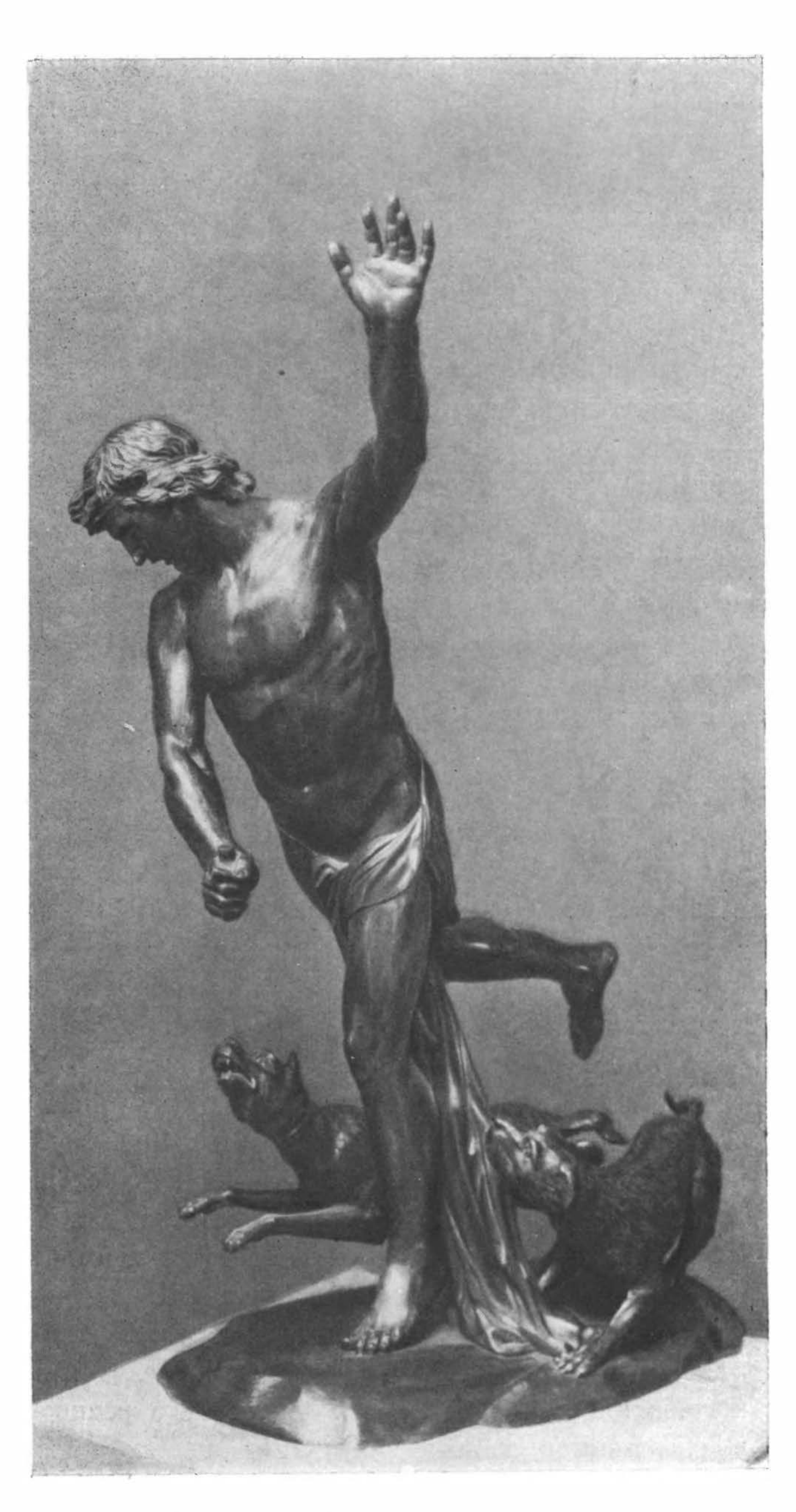
[1] А. Ромм. И. П. Прокофьев. М.-Л., 1948, стр. 14.

[2] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XXIII. СПб., 1878, стр. 362.

для получения звания «назначенного» (так как ни «Морфей», ни тем более, маленький «Моисей» не казались достаточно значительными, для того, чтобы присудить за них академическое звание). Исполняя заданную программу, Прокофьев всего за один месяц работы создал одно из лучших своих произведений— «статую Актеона, превращенного в оленя Дианой за то, что любопытством своим обеспокоил богиню, купающуюся со своими нимфами» (1784, бронза[1], Гос. Русский музей; стр. 447).

В «Актеоне» уже в полной мере проявилась творческая зрелость молодого Прокофьева, до конца раскрылись все характерные особенности его пластической системы.

Воссоздавая в скульптуре рассказ из «Метаморфоз» Овидия о превращении человека в зверя, Прокофьев менее всего стремился подчеркнуть трагическую сторону мифа. Сюжетные и психологические возможности, которые открывались перед художником в стихах Овидия, сознательно обойдены Прокофьевым. В его статуе нет сложной системы аллегорических уподоблений и намеков, которая, как мы видели, характеризует



И. Прокофьев. Актеон. Бронза. 1784 год.

Гос. Русский музей.

[1] Отливка 1824 года. Бронзовый экземпляр в Гос. Третьяковской галлерее отлит К. И. Мигликиком в 1920-х годах.

декоративную пластику Козловского. «Актеон» Прокофьева — это всего лишь прекрасный юноша, изображенный в позе стремительного бега. Античный миф послужил художнику поводом для восторженного гимна человеческой красоте.

По стилистическим признакам «Актеон» принадлежит к кругу явлений, составляющих раннюю фазу в развитии классицизма. Выше уже не раз говорилось об особенностях этой переходной фазы, типичной, в частности, для французской пластики тех лет, которые Прокофьеву довелось провести в Париже. Прокофьев использовал в «Актеоне» ряд декоративных принципов скульптуры рококо, но своеобразно переработал и переосмыслил эти принципы в системе нового художественного мышления.

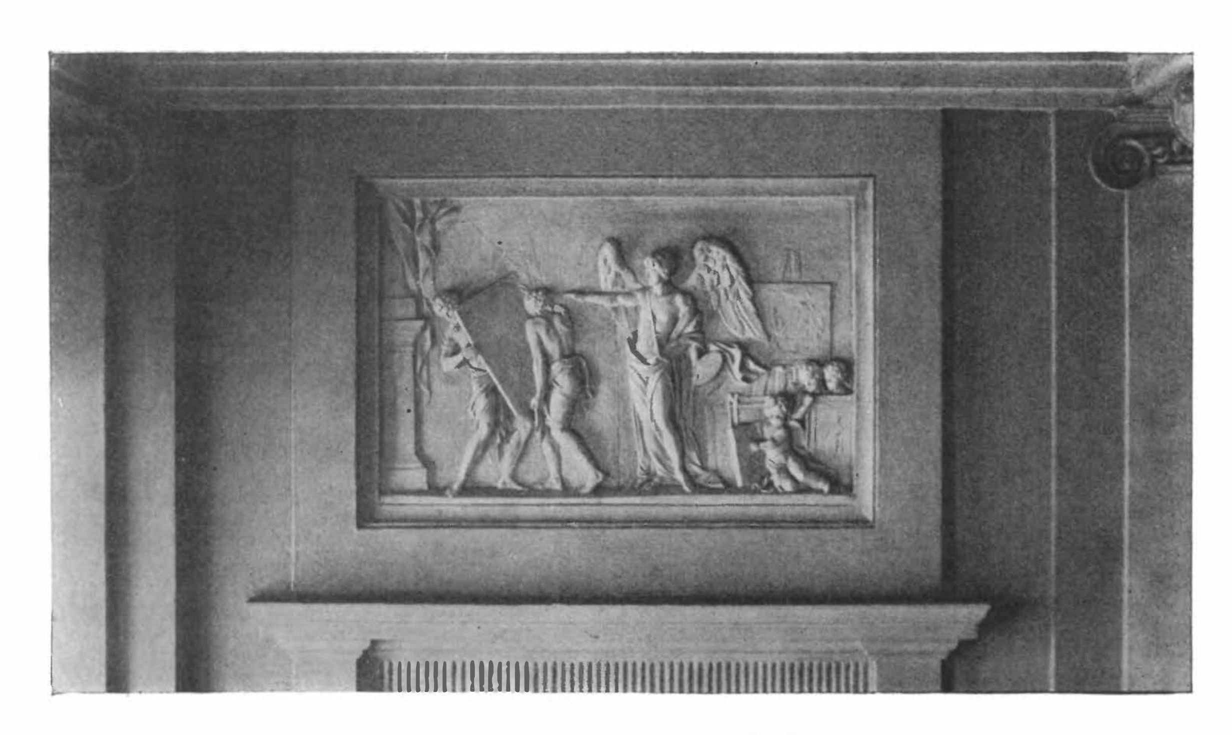
Динамичность, как известно, не является характерной чертой пластики классицизма. Но мотивы движения не исчезают вовсе из скульптуры, особенно в ранний период развития классицизма. Достаточно напомнить хотя бы бегущую «Диану» Гудона (1780, Эрмитаж), которую Прокофьев несомненно знал и мог видеть и в Париже и в Петербурге. У Гудона, однако, решительно изменяется самый характер движения,— в последнем уже нет той порывистой и бурной страстности, какая была в барокко; движение становится легким и величаво-плавным.

Тот же характер движения воплощен и в «Актеоне» Прокофьева, хотя мотивы динамики и выражены в нем гораздо сильнее, чем в «Диане» Гудона. Актеон, вместе с преследующими его псами, изображен быстро бегущим, с круто склоненной головой и раскинутыми руками. Но контуры его тела вписываются в гармоничный и стройный силуэт, а сама композиционная структура, в которой преобладают прямые, ритмически соотнесенные между собой линии, не только придает группе архитектоническую цельность, но и сообщает ей особенное, подчеркнутое изящество.

Звание «назначенного» было присуждено Прокофьеву в сентябре 1784 года, сразу же по завершении работы над статуей. В следующем, 1785 году он стал академиком и адъюнкт-профессором[1]. Успех «Актеона» открыл художнику путь не только к академическим званиям, но и к большим казенным и частным заказам.

Вторая половина 1780-х годов была для Прокофьева периодом необыкновенного творческого подъема. Продуктивность художника в эти годы кажется беспримерной. В последние месяцы 1784 года он выполнил, кроме «Актеона», еще десять декоративных фигур и барельефов, в том числе три медальона, изображающих «Детские забавы» — для дома президента Академии художеств И. И. Бецкого, а в 1785 — 1789 годах — около ста разнообразных работ из мрамора, гипса и обожженной глины. Среди них необходимо назвать «Минерву с признаками художеств» — гипсовую модель большой, вырезанной из дерева декоративной фигуры, поставленной на купол здания Академии художеств (1785; в 1819 году эта фигура, испорченная непогодой, была разобрана); двенадцать аллегорических

[1] Любопытно, что звание академика было присуждено Прокофьеву за «Морфея», исполненного еще в Париже. От создателя «Актеона» не потребовалось новых доказательств мастерства.



И. Прокофьев. Гений и художества. Барельеф. Гипс. 1785—1786 годы.

Академия художеств СССР. Ленинград.

фигур, изображавших 12 месяцев, для парадных сеней дворца в Павловске (1785, гипс); тринадцать барельефов для того же дворца (1787, гипс) и, в первую очередь, замечательную серию барельефов, поныне украшающих конференц-зал и парадную лестницу Академии художеств (1785—1786, гипс).

В русской декоративной скульптуре 1780-х годов эта серия барельефов стоит в одном ряду с работами Козловского в Мраморном дворце и царскосельском Храме дружбы, не уступая последним ни по уровню мастерства, ни по строгой последовательности в осуществлении принципов нового стиля.

Правда, в барельефах Академии художеств нет ни сложной общественной проблематики, ни пафоса гражданственности, столь торжественно звучащего в «Прощании Регула» и «Спасении Рима Камиллом». Рядом с Козловским, страстным проповедником идей дворянского Просвещения, Прокофьев выглядит мечтательным лириком, далеким от прямого участия в общественной борьбе. Но это не мешает Прокофьеву быть соратником Козловского в создании и развитии классицистического направления в русской скульптуре. В одном отношении — именно в поисках синтеза между скульптурой и архитектурой, являвшегося одной из центральных проблем искусства классицизма,— Прокофьев пошел даже дальше Козловского, сознательно подчинив композицию своих барельефов архитектурным членениям украшаемых им стен, люнетов и полукруглых наддверий.

Общей темой барельефов Прокофьева в Академии художеств является аллегорическое прославление искусств (*стр. 449*). Скульптор изобразил «Аполлона

среди муз», «Кифареда и три знатнейших художества», «Рисование», «Живопись и скульптуру», «Гения и художества» и т. п., олицетворив их в облике женских и юношеских фигур. Аллегории Прокофьева обычно незамысловаты. Так, «Рисование» представлено в виде женщины, рисующей стоящего перед ней юношу. «Живопись и скульптура» — в виде женщин, держащих палитру и скульптурный бюст. В сравнении с изощренной системой аллегорических уподоблений и сложными историко-мифологическими темами, развитыми в скульптуре Козловского (и, позднее, Мартоса), сюжетная выдумка Прокофьева кажется наивной и простодушной. В его композициях нет развернутого повествования и драматического действия, нет и оттенка литературности. Образ человека Прокофьев трактовал не с общественных, «гражданственных» позиций, как Козловский, а в каком-то более интимном, лирическом плане. Персонажи барельефов Прокофьева не выступают в качестве носителей той или иной отвлеченной идеи, не олицетворяют абстрактно понятые «страсти», «пороки» и «добродетели», как это иногда бывало у мастеров классицизма; характеристика, которую Прокофьев давал своим героям, всегда более жизненна, разнообразна и поэтому более человечна. Поэтическое чувство, наполняющее композиции Прокофьева, выражено не столько в сюжете, сколько в самых средствах изображения, в плавном течении контурных линий, охватывающих форму, в тонкой и, вместе с тем, смело обобщенной моделировке объемов, в торжественных, как бы замедленных движениях фигур.

По принципам художественного решения барельефы Прокофьева еще более строги и классичны, чем работы Козловского в Мраморном дворце и Храме дружбы. Прокофьев избегал сложных ракурсов, резких движений и иллюзорной глубины. Его композиции развертываются в условном, отвлеченном пространстве, без архитектурно-пейзажного фона. Согласно схеме, сложившейся еще в раннем классицизме, пространство четко расчленяется на три последовательных плана, выявленных путем умелого изменения высоты рельефа. Но и в этой подчеркнуто классичной работе, как бы программной для раннего русского классицизма, неизменно ощущается характерное для Прокофьева чувство натуры, точность и меткость живых художнических наблюдений.

За исключением серии барельефов в Академии художеств, до наших дней не дошла ни одна из многочисленных работ, исполненных Прокофьевым в 1780-х годах; очень немногое сохранилось и от работ следующего десятилетия, также отмеченного большой творческой продуктивностью и чрезвычайно важного для развития искусства Прокофьева[1]. Судя по списку его произведений, составленному Н. П. Собко, на основании архивных данных[2], Прокофьев не пренебрегал никакими видами скульптурной работы. Наряду с сериями портретных

[1] В литературе Прокофьеву приписывается серия барельефов строгановского дворца (см.: «Художественные сокровища России», 1901, № 9; А. Ромм. Указ. соч., стр. 8 и 17). Эта атрибуция, однако, не является бесспорной.

[2] Н. Собко. Указ. соч., т. III, стр. 436—444. См. также архив Н. П. Собко в Отделе рукописей Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

бюстов и декоративных статуй и барельефов, он выполнял заказы полуремесленного характера — копии с чужих произведений, гербы и маски для фасадов зданий, лепные кронштейны, орнаменты и трофеи для украшения надгробий, всевозможные работы в мелкой декоративной пластике и медальоны для перстней. Обилие заказов почти не оставляло скульптору времени для работы в бронзе и мраморе; далеко не все сделанное им было даже отформовано в гипсе. Чаще всего Прокофьев довольствовался обожженной глиной. Его произведения в большинстве своем известны нам только по названиям и, отчасти, по рисункам скульптора, хранящимся в собрании Гос. Русского музея.

Даже в самом сжатом обзоре творчества Прокофьева нельзя миновать его графику. Правда, Прокофьев как мастер рисунка значительно уступает Козловскому. Но в графике этих двух замечательных скульпторов с живой непосредственностью отразилась вся противоречивая сложность становления русского классицизма с его борьбой между реалистическими и абстрагирующими тенденциями, с его патетикой и интимным лиризмом, с его трагическими и жизнеутверждающими мотивами. В стилистическом отношении обоих скульпторов сближают уже не раз отмеченные выше особенности ранней фазы в развитии русской классики, перерабатывавшей и переосмысливавшей наследие античности и традиции искусства барокко и рококо. Но творческий темперамент младшего мастера был так далек от бурной страстности его старшего товарища, что и в скульптуре и в графике они кажутся почти антиподами.

Прокофьев — мечтательный лирик, и мир идиллических образов гораздо ближе ему, чем трагический пафос и героика. Но — даже независимо от различия темпераментов — при сравнении с графикой Козловского рисунки Прокофьева обнаруживают иную целенаправленность, иную природу. В них нет установки ни на станковую графику, ни на высокую историческую тематику, которой так много занимался Козловский. В рисунках Прокофьева преобладают эскизы и воспроизведения его скульптурных работ и зарисовки картин и статуй великих мастеров. Лишь изредка, как бы мимоходом, Прокофьев набрасывал на бумаге какую-нибудь остро подмеченную живую сценку с натуры. Есть листы, в которых, рядом с изображением античного барельефа, двумя-тремя беглыми линиями намечена голова русской крестьянки или силуэт спящего мальчика. Есть внимательные, тщательно проработанные штудии натурщиков и необыкновенно живые зарисовки зверей. Рисунки представляют собою как бы интимный дневник художника, вовсе не предназначенный к опубликованию. Но эти подчеркнуто скромные и, казалось бы, чисто прикладные наброски отмечены таким вдохновенным и виртуозным мастерством, что трудно переоценить их значение.

Только по дошедшему до нас рисунку известна одна из наиболее значительных скульптурных работ Прокофьева — статуя Екатерины II в виде богини Теллы (1790), некогда украшавшая присутственный зал Воспитательного дома (там же находились и три прокофьевских барельефа, связанных по теме со статуей и аллегорически изображавших «сохранную, ссудную и вдовью казну»).



И. Прокофьев. Нева и Волхов. Эскиз скульптурной группы. Терракота. 1801 год.

Гос. Русский музей.

Рисунок представляет величественную женскую фигуру, поставленную фронтально, со слегка склоненной головой и несколько выдвинутым вперед правым коленом. На ней античный хитон и широкий плащ, которым она прикрывает двух крошечных детей, протягивающих к ней руки. Силуэт ее вписывается в форму пирамиды, а драпировки плаща, ниспадающие широкими вертикальными складками, ритмически связывают между собою все три фигуры, сообщая композиции строгую замкнутость и цельность.

Скульптор придал статуе выражение милосердия и, вместе с тем, величавого спокойствия. Черты лица прокофьевской Теллы лишь отдаленно напоминают облик императрицы. Подобно «Екатерине в образе Минервы» Козловского, статуя представляла собою не портрет, а классическую аллегорию, далекую от форм живой натуры.

Но в работе Прокофьева нет того официального холодка, который присущ статуе Козловского. Создавая аллегорию милосердия к обездоленным детям, Прокофьев наполнил ее подлинным и взволнованным чувством. Недаром в его декоративных барельефах так часто встречается тема детских игр и детских забав. Не случайно образы детей введены даже в барельефы Академии художеств,



И. Прокофьев. Портрет А. Е. Лабзиной. Бюст. Терракота. 1802 год.

Гос. Русский музей.

аллегорически прославляющие искусство. Идиллические детские образы, созданные Прокофьевым, воплощают лирическую, отчасти уже связанную с сентиментализмом струю в скульптуре раннего русского классицизма, нашедшую известное отражение и в творчестве Козловского.

В течение всей своей жизни, от пенсионерских лет до глубокой старости, Прокофьев отдавал много сил и времени портретной скульптуре. В списке его работ числится около пятидесяти бюстов и медальонов (частью, правда, исполненных не с натуры, а с живописных портретов и посмертно снятых гипсовых масок). Известно, что Прокофьев делал портреты И. И. Бецкого, поэта М. Н. Муравьева, казачьего генерала Платова, Аракчеева; последней работой скульптора, исполненной незадолго до предсмертной болезни, был портретный бюст польского поэта Станислава Трембецкого.

Из всей этой довольно обширной портретной галлереи сохранилось только два терракотовых бюста, изображающих конференц-секретаря Академии художеств А. Ф. Лабзина и его жену А. Е. Лабзину (1802, терракота, Гос. Русский музей; *стр. 453*). Эти портреты составляют как бы переходную ступень между реалистическими созданиями Шубина и классицизирующим портретом, образцы которого можно найти у Мартоса и который получил значительное развитие в первые десятилетия XIX века.

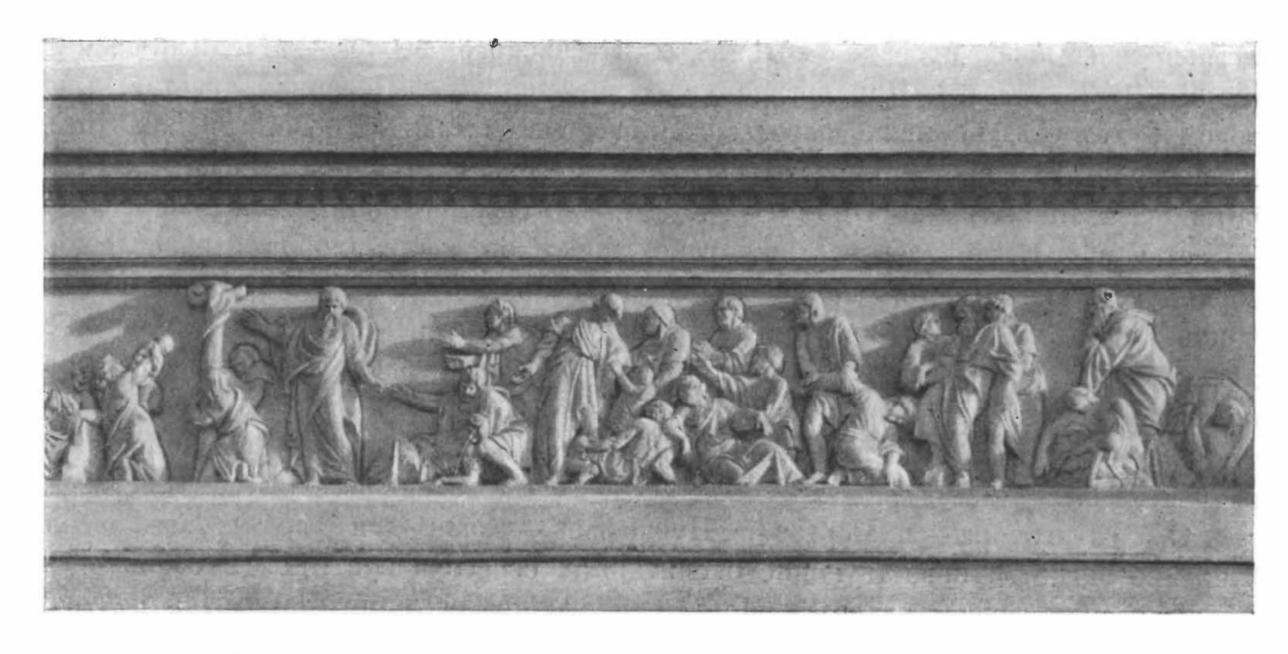
От системы классицизма Прокофьев взял, в сущности, только внешнюю сторону. Композиция обоих бюстов строго фронтальна и симметрична, силуэты обобщены, драпировки расположены спокойными, широкими складками. Правда, в бюсте А. Ф. Лабзина эти классицизирующие моменты проведены менее последовательно и принципы монументализации портрета выражены слабее, чем в бюсте А. Е. Лабзиной. Но и в последнем черты классики воспринимаются как нечто не связанное с самым образом и даже противоречащее реалистической тенденции Прокофьева, которая выступает в его портретных работах вполне явственно. По самым основам понимания задач портрета Прокофьев тесно примыкает к шубинской традиции, хотя, бесспорно, и уступает Шубину по силе реалистического раскрытия внутреннего мира изображаемых им людей.

В 1800—1801 годах Прокофьев создал несколько декоративных скульптур, предназначенных для обновлявшегося Большого каскада в Петергофе.

Грандиозный декоративный ансамбль Большого каскада, возникший еще в первой половине XVIII столетия, ставил перед скульпторами нового поколения особенно трудные задачи: не изменяя принципам своего искусства, они должны были считаться с характером уже существующего оформления. По-видимому, этим объясняется усиление в работах Прокофьева барочных черт.

В лирике «Пастушка Акида» (1800) и торжественной патетике «Волхова» (1801)[1], олицетворенного в образе бородатого старца, еще заметны отзвуки

[1] В 1801 же году, Прокофьев создал для А. С. Строганова группу «Нева и Волхов» (эскиз, выполненный в терракоте, находится в Гос. Русском музее; *стр. 452*)



И. Прокофьев. Медный змий. Фрагмент барельефа. Пудостский камень. 1806—1807 годы.

Казанский собор. Ленинград.

классических идеалов «благородной простоты и спокойного величия». Но обеим статуям придано широкое, живое движение, в лепке резко подчеркнута мускулатура и выражены сильные живописные контрасты света и тени. Еще более драматический характер носит группа «Тритоны, держащие рог изобилия» (1800). По верному замечанию С. К. Исакова, «композиционное построение сказочных хвостатых очеловеченных фигур тритонов, с предельным напряжением дующих в раковины, порывисто изогнутые позы их... все это, в сочетании с четко изогнутыми струями воды, взлетающими из раковин, сообщает группе Прокофьева ярко выраженный барочный характер, страстный, бурно-стремительный, и роднит ее с остатками первоначальной декорировки каскада, с бюстами Пьетро Баратта, с работами Растрелли»[1].

Размах строительства общественных зданий в Петербурге в первом десятилетии XIX века и повышение роли скульптуры в их декоративном оформлении требовал широкого участия в работах русских ваятелей. В начале нового столетия Прокофьев, наряду со Щедриным, Мартосом и другими, более молодыми скульпторами, был привлечен к созданию целого цикла произведений, которыми украшался воздвигавшийся Казанский собор[2].

Прокофьев изваял из пудостского камня огромный фриз, помещенный на

[1] С. Исаков. Скульптура Большого каскада (Петродворец).— «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. М.—Л., 1947, стр. 141.

[2] Приблизительно в эти же годы Прокофьев получил заказ и на выполнение скульптурной группы для восточного фасада Биржи. Но впоследствии эскизы делали и другие художники. Поэтому, установить кто является автором ныне существующих групп на фронтонах,— невозможно.

аттике западного проезда колоннады Казанского собора — «Медный змий» (1806—1807; *стр. 455*). При сравнении со щедринским «Несением креста», о котором будет сказано ниже, барельеф Прокофьева выглядит более строгим. Весьма последовательно выдержано чередование пространственных планов, более четко расчленены группы фигур, составляющих композицию, действие развертывается на гладком, абстрактном фоне, лишенном каких-либо признаков иллюзорной глубины. Но достаточно сопоставить «Медного змия» с фризом «Источение воды» на аттике восточного проезда колоннады, чтобы наглядно убедиться в том, как далек был Прокофьев от зрелого классицизма, уже сложившегося в начале XIX века в творчестве Мартоса.

Сходство темы особенно подчеркивает глубокие различия в ее понимании и трактовке.

Оба скульптора — и Мартос и Прокофьев — взяли для своих рельефов библейские сюжеты, повествующие о скитаниях евреев в пустыне. В обоих рельефах главным героем является Моисей, и его изображение становится центром обеих композиций. Но Мартос выбрал героический аспект темы и придал своему Моисею облик народного вождя, а более импульсивный и темпераментный Прокофьев сосредоточил внимание на драматической стороне сюжета и подчеркнул трагические переживания своих персонажей.

В центре рельефа Моисей воздвигает спасительное изваяние медного змия, а справа и слева тянутся к нему жаждущие исцеления. Чтобы подчеркнуть мотив движения, Прокофьев сделал композицию асимметричной, несколько перегрузив правую ее часть и облегчив левую. Две психологические темы раскрыты в рельефе — тема страдания, изнеможения и отчаяния и тема надежды и страстной борьбы за жизнь. Персонажи Прокофьева представлены в сложных поворотах и ракурсах: одни лежат, другие опускаются на колени и простирают руки, третьи в порывистом движении устремляются к змию, четвертые поддерживают и несут умирающих. Напряженная и взволнованная эмоциональность композиции Прокофьева противостоит величавому спокойствию мартосовского «Источения воды» [2].

Позднее творчество Прокофьева все дальше отходит от системы классицизма. Новые героические задачи, встававшие перед монументальной скульптурой в начале XIX века, ее возвышенный и вместе с тем идеализирующий стиль остались чужды Прокофьеву. При всем мастерстве отдельных поздних его работ, он стоял в художественной жизни того времени несколько особняком.

Быть может отчасти этим объясняется, что столь благожелательно принятый академическими кругами в первые годы после своего возвращения из-за

[1] Эскиз (из алебастра) этого барельефа был готов еще в 1804 году («Северный вестник», 1804, ч. 3, стр. 230).

[2] Кроме «Медного змия», Прокофьев исполнил для Казанского собора ряд других работ в барельефе и круглой пластике, но ни одна из них не сохранилась, за исключением бронзовой статуи апостола Андрея, начатой Прокофьевым, но впоследствии оставленной им и законченной В. И. Демут-Малиновским.

границы, он в дальнейшем почти не продвигался на служебном поприще. Профессорское звание он получил лишь в 1800 году, т. е. через пятнадцать лет после назначения младшим профессором. Старшим профессором он стал в 1819 году и дальше этого не пошел.

В 1812 году Прокофьев работал над проектом конного памятника Ивану Грозному по заказу казанского архимандрита Амвросия. Терракотовая модель, исполненная Прокофьевым, до нас не дошла, но сохранился эскизный рисунок (Гос. Русский музей), дающий достаточно ясное представление о работе скульптора.

Трудно представить себе нечто более далекое от зрелого классицизма, нежели замысел Прокофьева. Грозный представлен на вздыбленном, стремительно мчащемся коне; у ног его издыхает поверженный дракон. Эскиз приводит на память традиционные иконописные изображения Георгия Победоносца и, одновременно, фальконетовскую статую Петра. Но, по сравнению с последней, в работе Прокофьева намеренно усилены динамические моменты. Это сказывается и в напряженных живописных контрастах светотени, и в подчеркнутой диагонали композиции, и в обилии ракурсов и эффектных поворотов в фигурах коня и всадника.

Не менее сложной по своим композиционным и пластическим особенностям является маленькая терракотовая группа «Борцы» (1818; *стр. 458*). Во всем построении преобладают мотивы динамики. Фигуры борцов, с их резко подчеркнутой мускулатурой и напряженными лицами, представлены в неукротимом порыве движения. Здесь отчетливее, чем в других работах Прокофьева, выступают реалистические тенденции его творчества, умение остро видеть живую натуру.

Но самым ярким свидетельством его разрыва с системой классицизма является модель неосуществленной скульптурной группы для фонтана «Триумф Нептуна» (1817, терракота, Гос. Русский музей). Группа построена на контрастном движении пластических масс и насквозь пронизана бурной динамикой. В неистовом порыве вырываются кони, и мощным усилием удерживают их водители. Ветер взметает плащ Нептуна, драпируя его тревожными асимметричными складками. Резко противопоставлены густые тени в углублениях и выдвинутые вперед освещенные части. Но все это богатство пластических мотивов замкнуто в цельную форму, сведено к композиционному единству.

До нас дошла лишь ничтожная часть поздних работ Прокофьева, исполненных между 1807 (годом окончания «Медного змия») и 1822 годами [1]. В списке его произведений на этот период падает около ста декоративных барельефов, статуй и групп, а также портретных бюстов. Но, за исключением горельефа («Воспитание»), украшающего чугунную лестницу Академии художеств (1819—1820), ни один из поздних замыслов Прокофьева не был использован в архитектуре и не вышел из стадии модели. Так и должно было случиться. Направление, которое приняло творчество Прокофьева во втором десятилетии XIX века,

[1] Прокофьев умер в 1828 году, но тяжелая болезнь принудила его прекратить работу задолго до кончины.



И. Прокофьев. Борцы. Скульптурная группа Терракота. 1818 год.

Гос. Русский музей.

значительно расходилось с тенденциями, господствовавшими в русском искусстве этого времени. Талант Прокофьева не ослабел с годами, его мастерство непрерывно росло. Но рядом с произведениями Мартоса и его учеников последние работы Прокофьева должны были казаться архаичными и принадлежащими прошлой эпохе.

В то время как Прокофьев в своих художественных исканиях не вышел за пределы эстетических представлений XVIII века, творчество его старшего товарища по Академии и пенсионерству — Ф. Ф. Щедрина, более широкое по своему содержанию и формальным возможностям, достигло полной зрелости именно в первом десятилетии XIX века.

История деятельности Щедрина полна еще неразрешенных загадок. Мы не знаем, чем он занимался в первые годы по возвращении из-за границы — от этого времени до нас не дошло ничего, кроме бюста Екатерины II. В документах второй половины 1780-х годов имя Щедрина почти не встречается.

1790-е годы дают несколько большее число сведений и упоминаний, — становится возможным определить хотя бы основную направленность работы скульптора, но недостаточность этих сведений все же очевидна. Правда, Щедрин, по-видимому, не обладал той поразительной работоспособностью, которую мы видели у Прокофьева: там, где у последнего упомянуты десятки названий, у Щедрина едва насчитываются единицы. И все же необычайная малочисленность его произведений, относящихся к 1780-м и 1790-м годам, совершенно несоизмерима не только с темпами работы его сверстников и современников, но и с творческой продуктивностью самого Щедрина в другие периоды его деятельности.

Упоминавшийся уже бюст Екатерины II (гипс), выполненный в 1785—1786 годах, по первому впечатлению кажется более близким к шубинской системе, чем прокофьевские бюсты Лабзиных. Однако анализ его композиционной и пластической структуры обнаруживает значительные отступления от приемов Шубина. В частности, у Щедрина нет и следов шубинского «ступенчатого рельефа», — голова и грудь даны в бюсте в одном пространственном плане. Щедрин избегает характерного для шубинской скульптуры контрастного движения пластических масс, придерживаясь фронтальной и симметричной композиции. Обработка глаз, волос и деталей костюма кажется намеренно графичной. Все это свидетельствует о нарастании элементов классицизма. Но в условную схему классицистического портрета Щедрин вложил ряд метких и беспощадных наблюдений, подчеркнул в облике императрицы черты ее старческого увядания. «Монументализация» образа не осуществилась. Недаром Екатерина и люди ее ближайшего окружения выражали крайнее недовольство этим бюстом. Черты непреодоленной двойственности, не нашедшей гармонического разрешения борьбы между идеализацией и реалистическими тенденциями, видны и в более поздних портретах графа Н. И. Панина (1794, мраморный барельеф, Гос. Исторический музей) и А. А. Нартова (1811, мрамор, Гос. Русский музей).

Работа в области портрета была, однако, лишь эпизодом в творчестве Щедрина [1]. По самому складу своего дарования он не был портретистом, психологом, аналитиком, — главным делом его жизни стала декоративная скульптура.

Около 1791 года Щедрин работал над статуей «Нарцисс» (небезынтересно отметить, что эта тема, так же как и тема «Фавн Марсий», встречается в творчестве его учителя Аллегрена). В том же году одновременно с Козловским, он сделал гипсовую конную статую, изображавшую императора Иосифа II [2], а

[1] Кроме упомянутых портретов, Щедрин исполнил еще статую вел. кн. Александра Павловича (ок. 1790) и бюсты Потемкина, Голицына, вел. кн. Александры Павловны, Сиверса и П. А. Румянцева. Из них сохранился только один последний. А. Л. Каганович приписывает Щедрину (однако с оговорками) еще два портрета Н. И. Панина, находившиеся в г. Сычевке Смоленской обл. и погибшие во время немецкой оккупации (см.: А. Каганович. Указ. соч., стр. 52 и 119).

[2] Соревнование с Козловским не принесло Щедрину успеха. Оценивая статую Козловского, управляющий кабинетом Екатерины II В. С. Попов отмечал, что «работа его товарища гораздо ниже» (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 356/1347, 1795 г., 4030, л. 332).



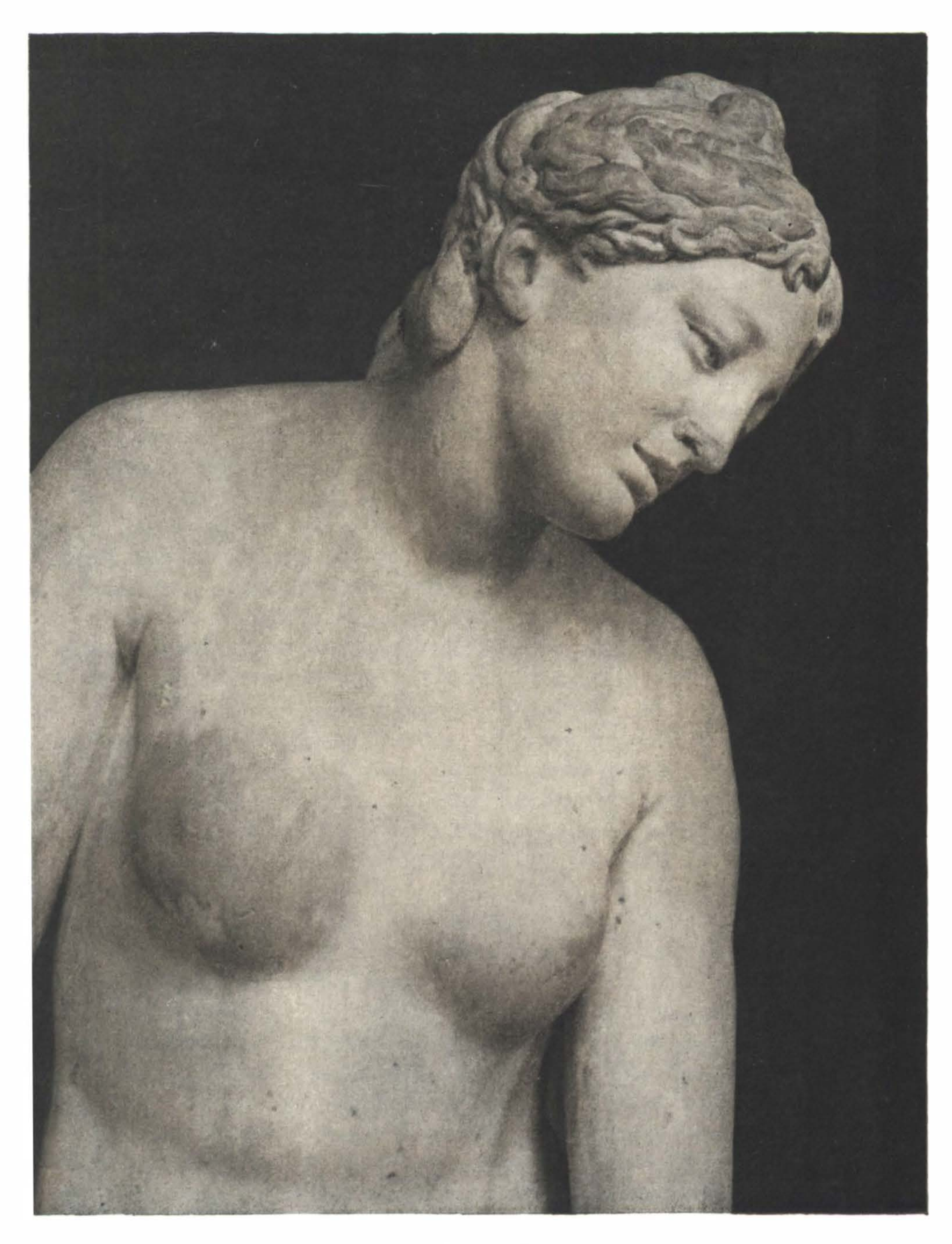
Ф. Щедрин. Венера. Мрамор. 1792 год.
Гос. Русский музей.

также копию со статуи «Мальчик с птицей» Пигаля. Ни одна из этих работ не сохранилась. По-видимому, около этого же времени был исполнен и мраморный «Актеон», находившийся в Павловске и уничтоженный в период фашистской оккупации. Несколько ранее Щедрин приступил к работе над статуей «Венера», законченной в мраморе в 1792 году и вскоре затем поставленной в парке Царского села (теперь в Гос. Русском музее; *стр. 460*).

Десятилетие, отделяющее «Венеру» от последних парижских работ Щедрина, по-видимому, было в его творчестве периодом глубокой и органичной переработки форм нового стиля, внутреннего созревания не только индивидуальных, но и национальных особенностей его искусства. Ход этого процесса ускользает от исследования, так как произведения, относящиеся к указанному времени, до нас не дошли; в «Венере» мы встречаемся с уже готовым результатом. Создавая «Венеру», Щедрин обнаружил такую зрелость мастерства, такую оригинальность художественного мышления, каких не знало его раннее творчество.

В «Венере» находят дальнейшее развитие черты поэтического, лирико-идиллического переживания действительности, впервые обозначившиеся в «Эндимионе» и «Суде Париса». Но это развитие осуществляется как бы на новой, высшей ступени. Подобно работам пенсионерского периода, «Венера» тоже является образом «золотого века», воплощением гуманистической мечты о прекрасном и гармоничном человеке. Но внутренний смысл новой статуи Щедрина шире и значительнее того содержания, которое он вкладывал в свои юношеские произведения. Щедрин создал в «Венере» образ совершенной и возвышенной человеческой красоты, выражавший эстетические идеалы русского классицизма.

В фигуре богини нет неподвижной и застылой торжественности. Скульптор изобразил ее в легком, живом движении: Венера только что вышла из морских волн и, слегка склонившись, повернув голову и придерживая левой рукой конец



Ф. Ф. Щедрин. Венера. Фрагмент статуи.

ткани, вытирает капли воды с правого, чуть согнутого бедра. Движению придан плавный, как бы несколько замедленный ритм, и этому ритму подчинена вся пластика статуи.

Биографы Щедрина не раз указывали на сходство между «Венерой» и «Купальщицей» Аллегрена (1767), которую высоко (быть может, незаслуженно высоко) ценил Дидро. В самом деле, поза «Венеры», с ее слегка склоненным торсом, повернутой головой и согнутым коленом, довольно близко напоминает позу луврской «Купальщицы». Но сходство исчерпывается этим, в сущности чисто внешним, совпадением. По существу же, по самому характеру образа, «Венера» едва ли не противоположна статуе Аллегрена (не говоря уже о том, что, как это неоднократно отмечалось, «Венера» значительно превосходит «Купальщицу» по художественному качеству). Сравнение работы Щедрина с работой его учителя помогает раскрыть в статуе русского мастера черты национального своеобразия, решительно противостоящие принципам изображения женской наготы во французской пластике второй половины XVIII века.

Черты различия между «Купальщицей» и «Венерой» выступают прежде всего в самом отношении к теме: оттенок чувственности, заметный у Аллегрена (так же, как и у других французских мастеров того времени, изображавших обнаженное женское тело, — у Пажу, Фальконе, Жюльена, младшего Кусту и даже Гудона), остался совершенно чуждым Щедрину. Это проявляется в тех, на первый взгляд незначительных, отступлениях от композиционной и пластической структуры статуи Аллегрена, которые характеризуют статую Щедрина: в последней не так крут наклон торса, не так высоко поднято согнутое колено, иначе повернута голова, сдержаннее и мягче моделированы формы. Эти изменения неприметны, но существенно меняют композицию и движение, придавая фигуре совершенно иной смысл: на месте раздетой красавицы возникает идеально прекрасная богиня. Натуралистические черты, свойственные произведению Аллегрена, исчезают у Щедрина; изображение становится возвышенным и благородным.

Одним из важнейших приемов создания образа явилась у Щедрина обработка лица статуи (*вклейка*). В противоположность аллегреновской «Купальщице», в которой пластика тела играет преобладающую роль, а лицо имеет относительно мало значения для характеристики образа, «Венера» Щедрина отличается особенной одухотворенностью. Скульптор придал ее лицу сложное, трудно определимое словами выражение, отразившее ряд разнообразных, подчас неуловимых душевных движений. Во взгляде, в полуопущенных веках и загадочной улыбке щедринской «Венеры» сквозит задумчивость, мечтательность, грусть. Отдавая преимущество духовному началу над телесным, Щедрин ближе, нежели его французский учитель, подошел к основополагающим принципам античного искусства.

Но это не снижает творческой оригинальности щедринской статуи. «Венера» не имеет прямого прообраза в греко-римской скульптуре и не повторяет

пропорций античных статуй. При всей идеальности и возвышенности своего замысла Щедрин исходил, создавая «Венеру», из живых, непосредственных, хотя и глубоко переработанных наблюдений натуры.

«Венера» принесла скульптору успех и общественное признание. В 1794 году Щедрин стал академиком и профессором. Именно в этот период Совет Академии художеств счел возможным противопоставить Щедрина значительно старшему годами и уже пережившему свою славу Шубину, демонстративно уравняв их по академическим званиям. С середины 1790-х годов началась активная педагогическая деятельность Щедрина, отнимавшая у него много сил и оставлявшая мало времени для творчества. По-видимому, только через шесть лет после завершения «Венеры», в 1798 году, Щедрин выступил с новой крупной работой, создав еще одну садово-парковую статую (предназначенную для Павловска) — «Диану» (мрамор, Гос. Русский музей; *стр. 463*).

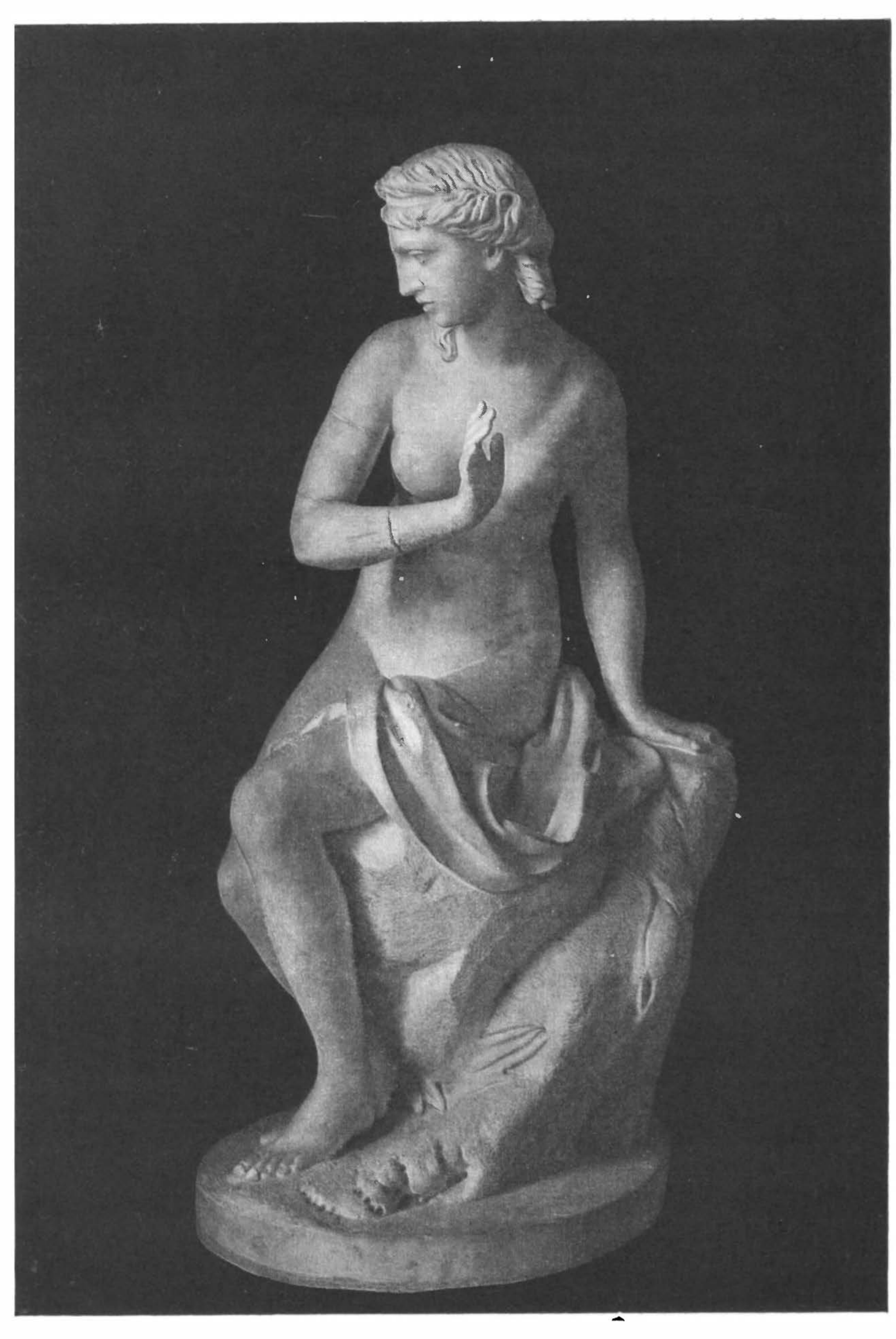
В ней нет той строгости, какой отмечена «Венера». В сравнении с последней «Диана» представляет собой как бы шаг назад, к прежней, поставленной еще в «Эндимионе» задаче создания живого, реального и интимного (отнюдь не идеально-возвышенного) образа. Стремясь изобразить стыдливый испуг Дианы, скульптор придал фигуре резкое, непосредственное движение, изогнув ее тело, повернув голову почти в профиль по отношению к торсу. Лицо Дианы, переданное как будто с учетом классических правил, очень выразительно. В нем отразились и гнев, и испуг, и даже упрек. Ничто не напоминает здесь величавого образа богини, плавного ритма и замкнутого силуэта «Венеры».

Такую же непринужденность в трактовке аллегорических образов и тонкое понимание задач декоративной скульптуры Щедрин проявил в статуях, созданных для петергофского каскада.

Уже говорилось о том, что на рубеже 1790-х и 1800-х годов производилась колоссальная работа по переустройству скульптурного оформления петергофского Большого каскада. В своей новой композиции декоративный ансамбль должен был состоять из девяти статуй, заново отлитых по античным оригиналам, из старой барочной скульптуры П. Баратта и Растрелли и, наконец, из пятнадцати новых бронзовых статуй и групп, созданных взамен старых, пришедших в ветхость цинковых статуй петровского времени. Кроме Щедрина и уже упоминавшегося Прокофьева в этой работе были заняты Шубин, Козловский, Мартос и Рашетт.

Щедрину досталась особенно заметная роль в этом деле. Им выполнены аллегорическая статуя «Нева» и две декоративные группы «Сирен», установленные на восточной и западной сторонах центрального Самсоньевского ковша, а также статуя «Персей», поставленная, вместе с шубинской «Пандорой», в восточной части Большого грота.

Изысканной декоративной выразительностью отличается «Персей» (1800). Отделка деталей, тонкая чеканка драпировок, оружия, шлема и крылатых сандалий Персея, обработка волос и отрубленной головы Горгоны делают особен-



Ф. Щедрин. Диана. Мрамор. Не позднее 1798 года.

Гос. Русский музей.

но эффектной эту статую, выделяющуюся на фоне дворца, среди зелени и каскадов воды. Но не менее запоминается сам образ героя, в котором есть нечто от простого, изображенного в порыве неукротимой энергии, русского юноши. Уже в самой композиции статуи, построенной по нескольким пересекающимся осям, выражено страстное, стремительное движение, полное еще неугасшей ярости, вызванной единоборством с Горгоной.

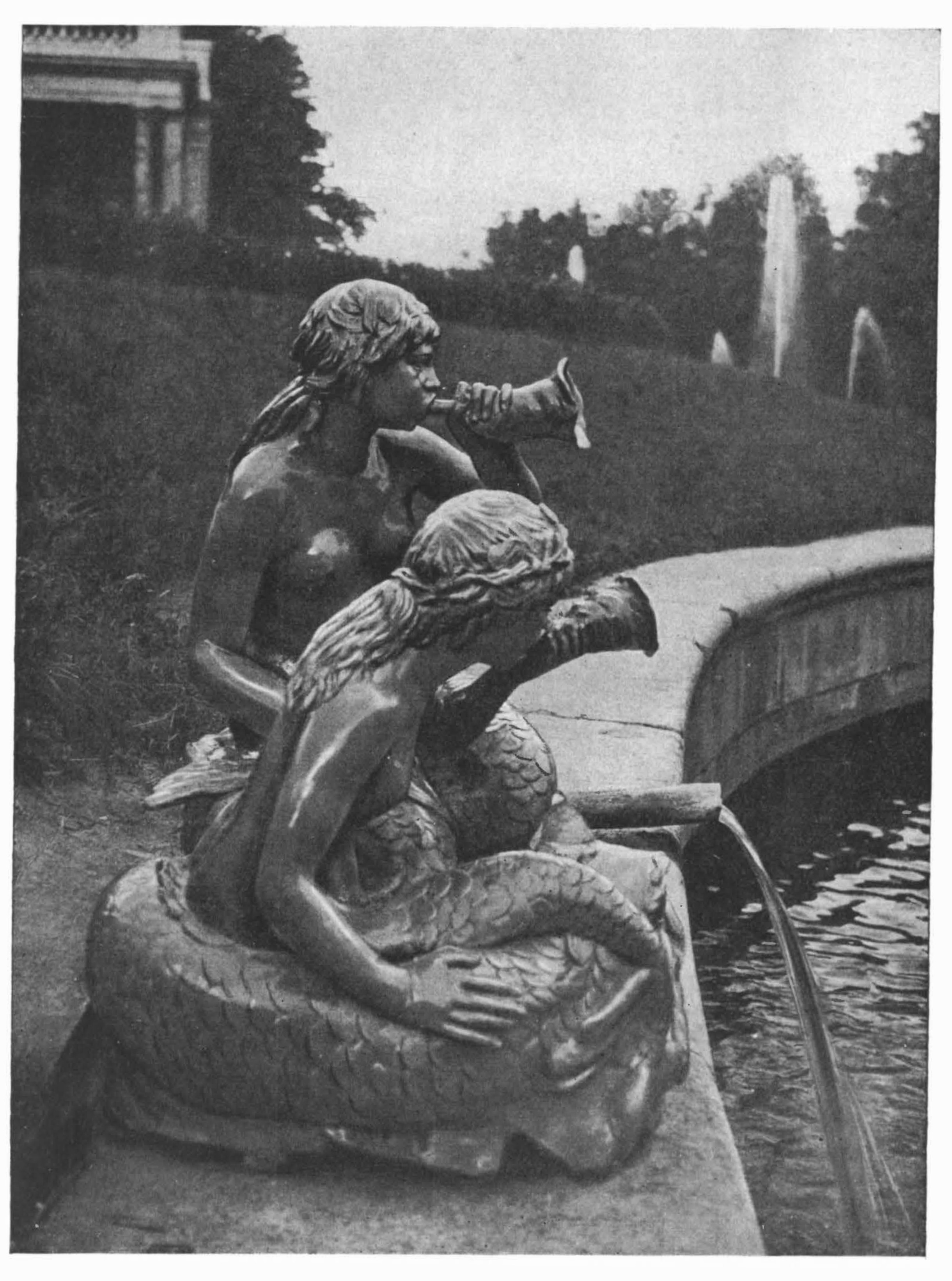
В «Неве» (1804; *стр. 465*) и «Сиренах» (1805; *вклейка*) не так резко подчеркнуты чисто декоративные мотивы, но зато с еще большей отчетливостью заметно стремление к воплощению реального, жизненного образа. В статуе «Нева» почти не чувствуется аллегория: живое ощущение натуры как бы вытесняет аллегорическое задание. В полнокровном образе прекрасной, сильной женщины, в чьей фигуре все исполнено безыскусственности и простоты, гармонично выражено содержание статуи, олицетворяющей естественную природу. В таком толковании образа, в великолепной по своей пластике передаче одушевленной человеческой плоти сказались реалистические тенденции Щедрина, во многом выводившие его за рамки привычных норм классицистического стиля.

В первое десятилетие XIX века дарование Щедрина достигло расцвета. Ему довелось оформить значительнейшие гражданские сооружения, определившие собой архитектурный стиль эпохи. Ему было свойственно чуткое понимание задач синтеза скульптуры и архитектуры. Свободное от догматического восприятия классических норм, его творчество отличалось чертами подлинной возвышенной монументальности.

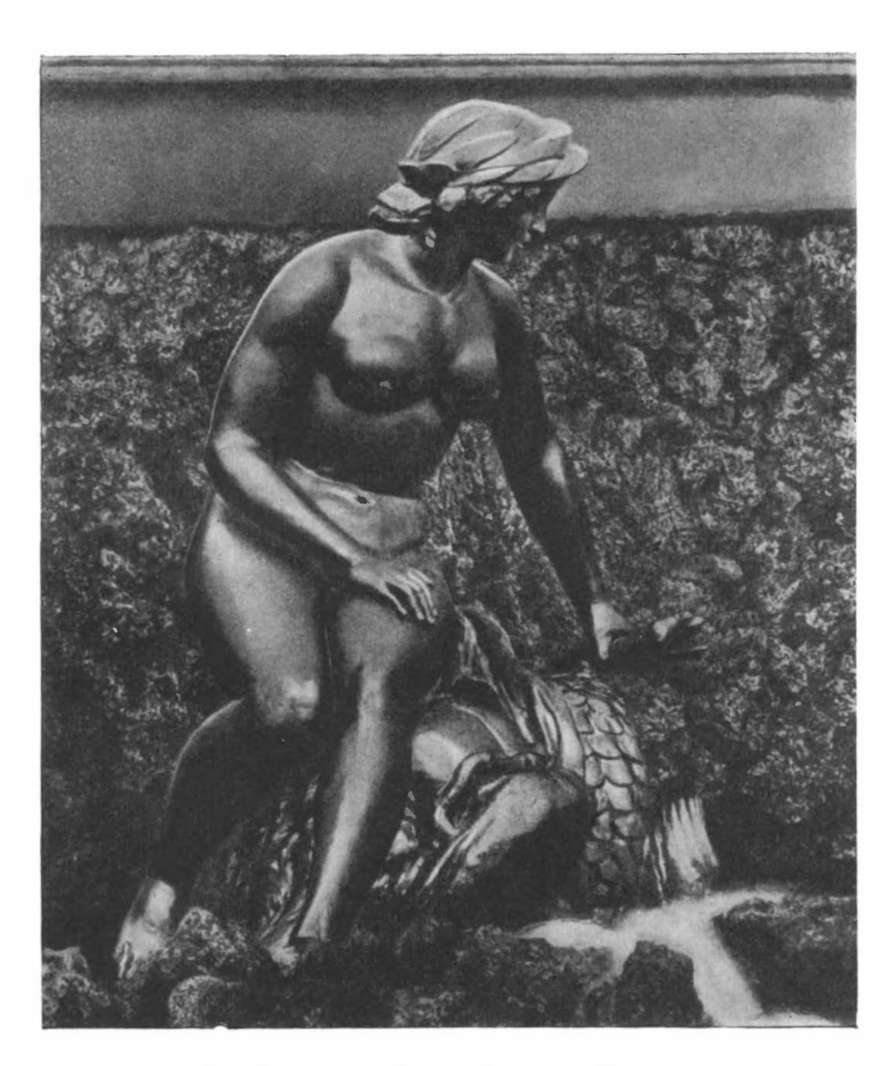
По документам известно, что Щедрин принимал участие в оформлении Биржи. Ему было поручено исполнение скульптурной группы для западного фасада. Однако его эскиз (так же как эскиз Прокофьева), видимо, не был принят строительной комиссией и до нас не дошел.

Щедрину удалось исполнить другую работу совместно со строителем Биржи — Тома де Томоном: бронзовую фигуру орла и ликторские пучки с лавровыми венками, украшающие мемориальную колонну, воздвигнутую в память столетия Полтавской битвы на центральной площади Полтавы (1806—1807). Уже в этой скромной и сравнительно небольшой по объему работе Щедрин проявил свойственное ему умение слить свой замысел с замыслом архитектора, добиться единства и органичного синтеза скульптурных и архитектурных элементов памятника. Опыт работы над полтавским монументом, несомненно, помог скульптору в осуществлении других, неизмеримо более сложных заданий, связанных с декоративным оформлением Казанского собора и Адмиралтейства.

В работах по созданию скульптуры для Казанского собора были заняты, как уже говорилось, лучшие русские художники во главе с И. П. Мартосом, руководящая роль которого после смерти Козловского стала неоспоримой. Щедрину принадлежали барельеф, изображавший евангелиста Луку (1808; не



Ф. Ф. Щедрин. Сирены. Скульптурная группа. Золоченая бронза. 1805 год). Петродворец.



Ф. Щедрин. Нева. Бронза. 1804 год.

Находилась в Петродворце.

сохранился) и огромный фриз, помещенный внутри собора, в полукруглом углублении (конхе) южной стены — «Несение креста на лобное место» (1807[1] — 1811, гипс; *стр. 466*).

Вместе с «Медным змием» Прокофьева и «Источением воды» Мартоса щедринское «Несение креста» знаменует новую ступень в развитии русского монументального рельефа. Правда, основные композиционные и стуктурные принципы многофигурного «исторического» рельефа уже были разработаны Козловским и отчасти Шубиным в 1780-х годах при оформлении Мраморного дворца. Но фризы Казанского собора отмечены рядом существенно новых особенностей. Русская скульптура более раннего периода не знала ни таких грандиозных

[1] В отчете Академии художеств от 2 сентября 1807 г. говорится, что «Щедрин делает модель барельефу Шествие господа Иесуса со крестом на лобное место». ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, *ч. 1*, д. 1979, 1807 г., л. 4 об.



Ф. Щедрин. Несение креста на лобное место. Барельеф. Гипс. Фрагмент. 1807—1811 годы.

Казанский собор. Ленинград.

масштабов скульптурной декорации, ни такой сложности рассказа, ни такого органического врастания повествовательных мотивов в архитектуру. Новые ноты звучат и в содержании работ Щедрина и Прокофьева. В них подчеркнуты внутренние душевные состояния и переживания героев.

Щедрин изобразил «Несение креста» в виде процессии, объединенной общим движением и, одновременно, расчлененной на группы или эпизоды, составляющие развитие драматического действия. В левой части рельефа представлены конные и пешие воины, движущиеся к дугообразному мосту, по которому идут ряды воинов со щитами и копьями. Движение как бы приостанавливается у подножия моста, где изображены коленопреклоненные фигуры женщин, протягивающих руки к воде; рядом с ними видна фигура последователя Христа, с умоляющим жестом обратившегося к тучному, равнодушному римскому военачальнику. Эта фигура связывает группу женщин с центральной группой, состоящей из восьми римских воинов и Христа, несущего крест. Движение здесь вновь нарастает и вновь замедляется у самого креста, где показаны во встречном движении коленопреклоненные плачущие женщины, лица которых закрыты покрывалами.

Тут сосредоточен драматический узел действия. Христос представлен среди врагов и сторонников. Воины обращаются к Христу, сурово принуждая его продолжать путь. Женщины с плачем останавливают шествие. Старик Симон поддерживает рукою крест, стараясь облегчить ношу Христа. Лицо Христа, находящееся в самом центре композиции, на пересечении перекладин креста, овеяно глубоким внутренним покоем. Рядом с этим умиротворенным и возвышенным

образом острее воспринимаются душевные состояния других участников сцены — непреклонность и злоба воинов, трогательная нежность Симона и трагическая скорбь плачущих женщин.

Крупная коленопреклоненная мужская фигура связывает центральную группу с правой частью сцены, изображающей воинов с копьями и избиваемых последователей Христа. Движение здесь вновь нарастает и опять как бы затухает у самого края рельефа, где представлены две сидящие женские фигуры.

Это сжатое описание помогает выяснить принцип, положенный Щедриным в основу композиции его фриза. Евангельский рассказ истолкован художником как драматическое событие, большую роль в котором играют душевные переживания главных действующих лиц. Следуя той же реалистической тенденции, которая проявилась в его скульптуре петергофского Большого каскада, Щедрин придал изображенной им сцене черты естественности и жизненности, во многом нарушавшие условный язык классического рельефа. Отсюда идет творческая оригинальность щедринского «Несения креста», отмеченная еще современниками[1]. Характернейшей особенностью этого огромного произведения является разнообразие типов, характеров, движений и психологических мотивов. Чтобы привести их к гармоническому единству, Щедрин использовал отдельные элементы классической традиции, подчинив пирамидальной композиции некоторые группы фигур и связав их общим ритмом, пронизывающим всю сцену. Но, наряду с классицистическими приемами, Щедрин широко воспользовался ракурсами и живописными светотеневыми эффектами, возникающими при смещении пространственных планов рельефа.

Одной из последних больших работ Щедрина явилось скульптурное оформление Адмиралтейства, принесшее ему заслуженную славу.

Щедрин был привлечен к этой работе в 1811 году (вместе с мастерами младшего поколения И. Теребеневым, С. Пименовым, В. Демутом-Малиновским и И. Анисимовым) и, работая с необыкновенным напряжением, к осени 1812 года закончил грандиозный цикл декоративных скульптур. Сюда входят две группы морских нимф, стоящие по сторонам центральной арки Адмиралтейства, четыре статуи великих воинов древности — Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского, установленные по углам аттика центральной башни, ряд аллегорических фигур на парапете над колоннадой башни и на фронтонах, а также замковые камни над окнами первого этажа с масками тритона и наяды[2].

[1] «Сюжет этого барельефа занимал Рафаэлей, Микельанджелов и других великих художников, но Щедрин трактует его совсем иным образом и имеет огромное достоинство тем, что не подражал никому из своих предшественников»,— отмечал Реймерс (см.: Г. Реймерс. Имп. Академия художеств в Петербурге.— «Русский художественный архив», вып. V—VI. М., 1892, стр. 309).

[2] До наших дней дошло далеко не все, созданное Щедриным для Адмиралтейства. Статуи, находившиеся на фронтонах, были уничтожены еще в XIX веке; позднейшая реставрация совершенно исказила облик фигур, расположенных над колоннадой башни. Замковые камни над окнами до недавнего времени безоговорочно приписывались Щедрину, но А. Л. Каганович (указ. соч., стр. 101—103) выражает вполне основательные сомнения в принадлежности мастеру замковых камней над окнами второго этажа.

Никогда еще скульптура не занимала такого места в замысле русского зодчего, никогда еще ваятели не играли такой ответственной роли в создании архитектурного целого, как при постройке Адмиралтейства. «Без украшений наружность виду того иметь не может, а от того и красоту теряет и пропорции во всех частях расстраивает», — писал строитель Адмиралтейства А. Д. Захаров, подчеркивая значение скульптурных работ для облика будущего здания [1]. Скульптура была нужна зодчему не только в декоративных и архитектонических целях, — скульптура должна была раскрыть идейный смысл и назначение здания, воплотить в аллегорических образах заложенную в нем идею величия и могущества России и ее военного флота.

Аллегорией воинской доблести являются созданные Щедриным статуи великих греческих полководцев *(стр. 469)*. Щедрин придал им выражение спокойного величия. В их позах, во взглядах передано состояние глубокого душевного покоя и уверенной, сосредоточенной в себе силы. Такое понимание образа, а также местоположение статуй, находящихся на большой высоте, привело Щедрина к новым для него художественным приемам: в статуях воинов уже нет той тщательной обработки поверхности, которая характерна для его более ранних произведений; формы взяты обобщенно, большими массами, в композиции преобладают спокойные горизонтали и вертикали. Декоративное начало уступает место монументальному синтезу [2].

Более сложная аллегория воплощена в группах «Морских нимф», поддерживающих небесную сферу *(вклейка)*.

По меткому наблюдению Г. Г. Гримма, скульптурные украшения Адмиралтейства, расположенные на всех его ярусах, по мере приближения к земле все более выходят из массива стен. Кариатиды установлены на пьедесталах, помещенных прямо на земле. Группы стоят свободно; они связаны со зданием не только соотношением силуэтов и той плоскости стены, на фоне которой они воспринимаются, но и пьедесталами, объединенными в одно целое с цоколем здания. Архитектоническое назначение кариатид заключается в том, чтобы усилить впечатление грузной напряженности центральной башни [3].

Аллегорией силы и мужественно преодолеваемого страдания являются мощные фигуры нимф, победоносно несущих огромный каменный шар. Они представлены в спокойном и величавом движении. Центральная фигура стоит почти фронтально, слегка склонив голову и выдвинув правое колено; две боковые фигуры изображены в повороте. Лицо одной из них несет следы напряжения. Но передняя фигура уже обрела уверенность победительницы. Драпировки, падающие свободными широкими складками, не усиливают движения, а, напротив, замедляя его, делают более торжественным. Форма шара становится как бы ключом композиции и объединяющего фигуры ритма.

[1] Цит. по кн.: Г. Гримм. Архитектор Андреян Захаров. М., 1940, стр. 28.

[2] К сожалению, эти статуи пострадали от грубой реставрации.

[3] Г. Гримм. Указ. соч., стр. 28.



Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Скульптурная группа. Пудостский известняк. 1812 год.
Адмиралтейство. Ленинград.



Ф. Щедрин. Фигура воина. Пудостский известняк. 1811—1812 годы.

Адмиралтейство. Ленинград.

Щедрин обобщает формы фигур, рассчитанных на обозрение издали, в неразрывной связи с архитектурой. В этой лапидарной трактовке форм живое восприятие натуры, столь свойственное Щедрину в его лучших работах, соединяется с поисками монументализации образов. Как ни в одном другом своем творении, Щедрину удается создать здесь подлинно героические образы, своим содержанием помогающие раскрыть величественный смысл всего архитектурного памятника.

Развитие русской декоративной скульптуры классицизма не исчерпывается деятельностью Щедрина и Прокофьева. Одновременно с ними, начиная со второй половины 1770-х годов, работали и другие русские художники, также вышедшие из скульптурного класса Академии художеств. Но творчество этих мастеров поныне остается малоизученным, и ни об одном из них нельзя в настоящее время составить сколько-нибудь полного и отчетливого представления.

Заслуживает упоминания А. М. Иванов (1749—1821), известный как переводчик теоретического трактата «Понятие о совершенном живописце» (1789). Он вышел из Академии в 1770 году и был пенсионером в Париже (у Пажу) и позднее в Риме. Сохранился исполненный Ивановым мраморный рельеф «Крещение Ольги» (1776, Музей Академии художеств СССР)[1], а также ряд мастерских рисунков, хранящихся в Гос.Русском музее.

Своеобразной фигурой был, по-видимому, М. П. Павлов (Александров-Уважный, 1758—1813), окончивший Академию в 1779 году и ставший в Париже учеником Гудона. От Александрова-Уважного осталась превосходная статуя «Умирающий боец» (1782, Гос. Русский музей) и барельеф в доме № 9 по Фонтанке в Ленинграде (ок. 1803 г.). Остальные его работы — статуи «Самосожигающийся Геркулес» (1784) и «Давид, торжествующий над Голиафом» (1785), а также проект мавзолея Потемкина (1790-е годы) мы знаем только по названиям. Известно, что в 1807 году он, вместе с другими художниками, выразил желание представить эскизы фигур для скульптурного оформления Биржи.

Крупнее других был уже упоминавшийся Г. Т. Замараев (1758—1823), однокурсник Прокофьева, одновременно с ним участвовавший в конкурсе на большую золотую медаль и затем посланный пенсионером в Париж (1779—1784). С середины 1780-х годов Замараев жил в Москве и исполнил большое количество скульптурных работ для строившихся тогда зданий. Замараеву принадлежат, в частности, горельефы «Избиение младенцев», «Воскрешение Лазаря» (оба — 1806)[2] и др. в шереметевском Странноприимном доме, три барельефа на фасаде здания Московского универсиетта (1817—1819) и, возможно, фронтон и фриз дома

[1] Повторение программы 1769 года, за которую скульптор получил первую золотую медаль.
[2] Ф. Лях. Скульптор Г. Т. Замараев.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 66.

б. Селезневых (1816). Именно он, как уже говорилось в разделе о Ф. Гордееве, является автором и ряда барельефов дворца в Останкине.

С 1779 года в России работал французский скульптор Ж. Д. Рашетт (1744—1809), получивший образование в копенгагенской Академии художеств. Он создал ряд скульптур для Большого каскада в Петергофе («Юнона» 1800; «Юпитер», 1801; «Галатея», 1801; две группы «Наяд», 1804), барельеф для Казанского собора («Взятие Христа воинами в Вертограде») и другие произведения монументально-декоративной скульптуры. Большинству из них присущи черты условности и холодности. В отличие от них, в некоторых своих портретах Рашетт обнаруживал меткую наблюдательность (бюст Л. Эйлера, 1788, мрамор, Гос. Эрмитаж).

То немногое, что дошло до нас от большинства перечисленных скульпторов, не выходит из круга намеченных выше проблем и закономерностей. Исторический барельеф Архипа Иванова «Крещение Ольги» и статуя Александрова-Уважного «Умирающий боец», вместе с конкурсным барельефом Замараева «Проклятие Хама» принадлежат к ранней фазе русского классицизма. Декоративные барельефы Замараева, возникшие во втором десятилетии XIX века, относятся к уже вполне зрелому этапу в развитии стиля — к тому периоду, когда центральной и определяющей фигурой в русской скульптуре безоговорочно стал Мартос.



БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения основоположников марксизма-ленинизма

Маркс К. и Энгельс Ф. Традиционная английская политика.— Сочинения, т. X, стр. 582—585.

Маркс К. Господин Фогт.— Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 359, 362—363.

Энгельс Ф. Какое дело рабочему классу до Польши.— Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 159—160.

Энгельс Ф. Из подготовленных работ к «Анти-Дюрингу».— Сочинения, т. XIV, стр. 370—371.

Энгельс Ф. Об общественных отношениях в России.— Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 49.

Ленин В. Гонители земства и аннибалы либерализма.— Сочинения, т. 5, стр. 28.

Ленин В. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам.— Сочинения, т. 15, стр. 308.

Ленин В. О национальной гордости великороссов.— Сочинения, т. 21, стр. 85.

Ленин В. Доклад на II Всероссийском съезде профессиональных союзов 20 января 1919 г.— Сочннения, т. 28, стр. 397.

Ленин В. О государстве.— Сочинения, т. 29, стр. 445.

Общие труды

Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены, первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым. СПб., 1789.

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792.

И. У. [Урванов]. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793.

Акимов. И. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник», 1804, ч. I, № 3, стр. 349—358.

Оленин А. Краткое историческое сведение о состоянии имп. Академии художеств с 1764-го по 1829-й год. СПб., 1829.

Петров П. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864.

Юндолов А. Указатель к сборнику материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, СПб, 1887.

Собко Н. Словарь русских художников, т. 1—3. СПб., 1893—1899.

Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен, т. 2. М., 1903

Трубников А. Пенсионеры Академии художеств в XVIII веке.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 349—356.

Грабарь И. История русского искусства, т. 1, 3, 5. М. [1909—1916].

Кондаков С. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914, ч. 1—2. СПб. [1914].

Трубников А. Первые пенсионеры имп. Академии художеств.— «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 67—92.

Русская академическая художественная школа в XVIII веке.— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», вып. 123. М.—Л., 1934.

Мастера искусства об искусстве, т. 4. М.— Л., 1937.

Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л., 1940.

Савинов А. Академия художеств. М.—Л., 1948.

Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2. Искусство XVIII века. М., 1950.

Жидков Г. Русское искусство XVIII века. М., 1951.
Зотов А. Пути развития русского искусства в XVIII веке.— «Искусство», 1951, № 2.
Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников.— «Восемнадцатый век». Под ред. А. Леонова. М., 1952.
Михайлов А. Некоторые вопросы истории русского искусства XVIII века.— «Искусство», 1953, № 6.
Коваленская Н. Искусство XVIII века.— В кн.: «Очерки по истории русского искусства». [М.], 1954.
Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956.
«История русского искусства». Под общей ред. члена-кор. Академии художеств СССР Н. Машковцева, т. I, разд. 7 и 8. М., 1957.
Зотов А. Академия художеств СССР. Краткий очерк. М., 1960.
Feimers H. L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St.-Petersbourg, depuis son origine jusque'au règne d'Alexandre I. St.-Petersbourg, 1807 (перевод см.: «Русский художественный архив», 1892, вып. V—VI).
Stählin K. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926.
Hamilton G. The Art and Architecture of Russien. [Harmondsworth]. 1954.

К главе первой

Архитектура

Общие работы по истории русской архитектуры второй половины XVIII века

Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности. Каталог. Альбом. Составил И. Фомин. СПб., 1911.
Курбатов В. Подготовка и развитие неоклассического стиля.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 151—173.
Курбатов В. Классицизм и ампир.— «Старые годы», 1912, июль — сентябрь, стр. 105—119.
Згура В. Старые русские архитекторы. М.— Пг., 1923.
Некрасов А. Русское зодчество эпохи классицизма и ампира.— «Академия архитектуры», 1936, № 1, стр. 28—39.
Выставка «Русская архитектура эпохи классицизма и ампира». Каталог. М., 1936.
Гримм Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М., 1939.
Аркин Д. Русская классика. Баженов и Казаков.— В его кн.: «Образы архитектуры». М., 1941, стр. 146—216.
Богословский В. Общественная природа и идейная сущность архитектуры русского классицизма последней трети XVIII века.— «Ученые записки Ленинградского Гос. университета им. А. А. Жданова. Серия исторических наук», вып. 22. Л., 1955, стр. 191—247.
История русской архитектуры. Изд. 2. М., 1956.

Общие работы по архитектуре Москвы

Снегирев И. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. I. М., 1865.
Забелин И. История города Москвы, ч. 1. М., 1902.
Бондаренко И. Архитектурные памятники Москвы, вып. I. М., 1904.
Фомин И. Московский классицизм.— «Мир искусства», 1904, № 7, стр. 149—198.
Бондаренко И. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX века.— В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», вып. 8. М., [1911], стр. 65—88.
Бондаренко И. Зодчество Москвы восемнадцатого и начала девятнадцатого века.— В кн.: «Путеводитель по Москве, изданный Московским архитектурным обществом...». Под ред. И. П. Машкова. М., 1913, стр. 1—41.
Шамурины Ю. и З. Москва в ее старине. М., 1913.
Шамурин Ю. Очерки классической Москвы. М., [Б. г.]
Скворцов Н. Материалы по Москве и Московской епархии за XVIII век, вып. 1. М., 1911; вып. 2. М., 1914.
Никольский В. Старая Москва. М., 1924.
Згура В. Монументальные памятники Москвы. М., 1926.
Аркин Д. Классицизм и ампир в Москве.— «Архитектура СССР», 1935, № 10—11, стр. 82—89.
Гольденберг П. Старая Москва. М., 1947, стр. 38—56.
Снегирев В. Московское зодчество XIV—XIX веков. М., 1948, стр. 198—244.
Ильин М. Архитектура.— В кн.: «История Москвы», т. 2. М., 1953, стр. 610—641.
Ильин М. Архитектура Москвы в XVIII веке. М., 1953, стр. 37—58.
Сытин П. Из истории московских улиц. М., 1959.

Общие работы по архитектуре Петербурга

Пушкарев И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии. [Т. I]. СПб., 1839.
Пушкарев И. Путеводитель по Санкт-Петербургу и окрестностям его. СПб., 1843.
Пушкарев И. Исторический указатель достопамятностей Санкт-Петербурга. СПб., 1846.
Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии, т. 1—10. СПб., 1869—1875.

Успенский А. Императорские дворцы.— «Записки имп. Московского археологического института», тт. 23—24. М., 1913.
Петров П. История С.-Петербурга с основания города. СПб., 1885.
Божерянов И. Невский проспект, т. 1 и 2. СПб., 1901—1902.
Курбатов В. Петербург. СПб., 1913.
Лукомский Г. Санкт-Петербург. Мюнхен, 1923.
Пилявский В. Архитектурные ансамбли Ленинграда. М., 1946.
Пилявский В. Архитектура Ленинграда. Л.— М., 1953.
Кочедамов В. Набережные Невы. Л.— М., 1954.
Пилявский В. Невский проспект. Л.— М., 1955.
Петров А., Борисова Е., Науменко А. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958.
Hautecoeur L. L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle. Paris, 1912.
Réau L. Saint-Pétersbourg. Paris, 1913.

У истоков русского классицизма

А. Ф. Кокоринов

Петров П. Александр Филиппович Кокоринов.— «Нива», 1870, № 47, 48, 52.
Собко Н. Кокоринов, Александр Филиппович.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. Кнаппе — Кюхельбеккер, [9]. СПб., 1903, стр. 63—65.
Нечаев В. Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора.— В кн.: «Старина и искусство», вып. 1. Л., 1928, стр. 3—21.
Крашенинников А. Новые данные по истории здания Академии художеств.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 7. Л.— М., 1955, стр. 125—139.
Грабарь И. У истоков классицизма.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1957, стр. 281—323.

Ж. Б. Валлен Деламот

Рудницкие Л. и М. По поводу продажи Новой Голландии и Нового Адмиралтейства.— «Старые годы», 1910, № 5—6, стр. 73—76.
Горностаев Ф. Дворец в Почепе.— В кн.: «Труды четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. 1908», т. 2. М., 1911, стр. 189—196, табл. XLIII—XLVI.
Эттингер П. Новые материалы к биографии Валлена Де-ля-Мот.— «Архитектура», 1923, № 1—2, стр. 23—26.
Нечаев В. Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора.— В кн.: «Старина и искусство», вып. 1. Л., 1928, стр. 3—21.
Репников А. Адмиралтейские сооружения в Петербурге XVIII века и их значение в формировании планировки города. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1954.
Réau L. Un grand architecte français en Russie — Vallin de la Motte, 1720—1800.— «L'architecture», 1922, juin.

А. Ринальди

Орлов В. Мраморный дворец 1785—1885 гг.— «Русская старина», 1885, № 5, стр. 421—448.
Успенский А., Бенуа А. Китайский дворец в Ораниенбауме.— «Художественные сокровища России», 1901, № 10, стр. 183—210, табл. [110—121].
Успенский А. Катальная горка в Ораниенбауме.— «Художественные сокровища России», 1902, № 5, стр. 93—106, табл. 49—54.
Успенский А. Материалы для описания художественных сокровищ Мраморного дворца.— «Художественные сокровища России», 1905, № 10, стр. 143—145; № 11, стр. 151—154; № 12, стр. 161—163.
Успенский А. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. М., 1913.
«Старые годы», 1914, июль — сентябрь. Номер, посвященный Гатчине.
Бакланов Н. Неизвестный проект А. Ринальди.— «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 22—27.
Макаров В. Гатчина. Путеводитель. М.—Л., 1927.
Балаева С. и Смирнов Г. Гатчина (Красногвардейск). Дворец и парк. Л., 1935.
Земцов С. Ораниенбаум. М., 1946.
Гримм Г. Работы Ринальди по внутренней отделке Гатчинского дворца.— «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. Л.—М., 1947, стр. 113—130.
Скобликова В., Эльзенгр З. Китайский дворец-музей в городе Ломоносове (б. Ораниенбауме). Л., 1948.
Яковлев В. Ансамбль Гатчинского дворца.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 361—402.
Кючарианц Д. Приемы внутренней отделки в русской архитектуре 60—70-х гг. XVIII в. (Ринальди). Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1950.
Балаева С. и Помарнацкий А. Гатчина. Альбом, М., 1952.
Солосин Г. Город Ломоносов (Ораниенбаум). Альбом. М., 1954.
Солосин Г. и Эльзенгр З. Дворцы-музеи и парки города Ломоносова. Путеводитель. Л., 1955.
Невоструева Л. Ансамбль Ринальди в городе Ломоносове.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 7. Л.—М., 1955, стр. 109—124.
Lo Gatto E. Gli artisti italiani in Russia, vol. 1, 2. Roma, [S. a.].

Ю. М. Фельтен

Станкевич. Церковь в Псковской губ.— «Зодчий», 1892, № 3—4, стр. 31—32.

Собко Н. Фельтен, Юрий Матвеевич.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. Фабер — Цявловский, [21]. СПб., 1901, стр. 47—49.

Тартаковская Е. Чесменский дворец.— В кн.: «Изобразительное искусство». Л., 1927, стр. 171—193.

Люлина Р. Петр Егоров — создатель ограды Летнего сада.— «Вестник Ленинградского университета», 1950, № 1, стр. 97—109.

В. И. и И. В. Нееловы

Вильчковский С. Царское Село. СПб., 1911.

Иконников А. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.—Л., 1931.

Сутягин Г. и Таушканов В. Палладиев мост в Детском селе.— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 61—63.

Бронштейн С. Архитектура города Пушкина. М., 1940.

Васильев Б. Архитекторы Нееловы.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.—М., 1953, стр. 73—90.

Основоположники русского классицизма

В. И. Баженов

Каржавин Ф. Сокращенный Витрувий, или совершенный архитектор, к коему присоединен «Словарь архитектурных речений, собранных при Модельном доме в Кремле». М., 1790.

Евгений, митрополит [Болховитинов]. Продолжение нового опыта Исторического словаря о Российских писателях.—«Друг просвещения», 1805, ч. 2, № 5, стр. 139—145.

А...в, кн. Письмо к издателю.— «Московский телеграф», 1831, № 17, стр. 116—119.

Горчаков Н. Кремлевский дворец, модель и закладка его по проекту архитектора Баженова, при императрице Екатерине II.— «Москвитянин», 1842, ч. V, № 9, стр. 162—165.

Петров П. В. И. Баженов.— В кн.: «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых», т. 2. СПб., 1891, стр. 32—33.

Рогожин В. Новые сведения об архитекторе В. И. Баженове.— «Русский архив», 1899, № 4, стр. 529—544.

В. И. Баженов — «Строитель», 1899, № 15—16, стр. 608—611.

Собко Н. Баженов Василий Иванович.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. 2. СПб., 1900, стр. 405—410.

Курбатов В. Очерки из истории русской архитектуры. В. И. Баженов.— «Зодчий», 1906, № 34, стр. 345—348.

Дульский П. Малоизвестные чертежи Баженова.— «Старые годы», 1915, январь—февраль, стр. 61—62.

Янчук Н. Знаменитый зодчий XVIII века Василий Иванович Баженов и его отношение к масонству.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1916, декабрь, стр. 167—238.

Кожин Н. Памятник русской псевдоготики XVIII века села Знаменки, Тамбовской губ. Л., 1924.

Згура В. Новые памятники псевдоготики.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 1. М., 1927, стр. 1—4.

Кожин Н. Основы русской псевдоготики XVIII века. 1. С. Красное, Рязанской губ. Л., 1927.

Згура В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1928.

Ильин М. Марьинка-Бутурлина.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8. М., 1929, стр. 56—57.

Ильин М. Письма гравера М. И. Махаева.— «Литературное наследство», т. 9—10, М., 1933, стр. 471—498.

Кожин Н. К генезису русской ложной готики.— «Академия архитектуры», 1934, № 1—2, стр. 114—121.

Бондаренко И. Архитектор В. И. Баженов и его проект Кремлевского дворца.— «Академия архитектуры», 1935, № 1—2, стр. 107—111.

Кожин Н. Взгляды архитектора В. И. Баженова на архитектурное наследие.— «Академия архитектуры», 1936, № 1, стр. 73—78.

«Академия архитектуры», 1937, № 2; «Архитектура СССР», 1937, № 2; «Архитектура Ленинграда», 1937, № 2; «Архитектурная газета», 1937, № 15. Статьи, посвященные 200-летию со дня рождения В. И. Баженова.

Коваленская Н. Проект Екатерингофского дворца В. И. Баженова.— «Архитектура СССР», 1937, № 3, стр. 59.

Каталог выставки, посвященной двухсотлетию со дня рождения В. И. Баженова (вступ. статья А. И. Некрасова). М., 1937.

Иванов В. Малоизвестные рисунки и чертежи В. И. Баженова.— «Архитектура СССР», 1939, № 6, стр. 83—84.

Подольский Р. К вопросу об авторе Михайловского замка.— «Архитектура СССР», 1940, № 12, стр. 62—67.

Ильин М. Василий Иванович Баженов. М., 1945.

Виноград В. Письма и другие документы В. И. Баженова о строительстве в Царицыне.— В кн.: «Архитектурный архив», вып. 1. М., 1946, стр. 103—108.

Ильин М. Эскизы В. И. Баженова для Царицына.— В кн.: «Архитектурный архив», вып. 1. М., 1946, стр. 109—117.

Михайлов А. Записка В. И. Баженова о Кремлевской перестройке.— В кн.: «Архитектурный архив», вып. 1. М., 1946, стр. 118—121.

Кожин Н. Проект Михайловского замка В. И. Баженова.— «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 1. М., 1946, стр. 49—54.

Кипарисова А. Новые материалы о творчестве русских зодчих.— «Архитектура СССР», вып. 12. М., 1946, стр. 37—41.
Беккер И. Объяснительная записка к Кремлевскому строению.— «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. Л.— М., 1947, стр. 223—234.
Кожин Н. Неизвестный памятник ложной готики XVIII в.— с. Поджигородово Московской области.— «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 3. М., 1947, стр. 91—95.
Белецкая Е. Проекты и рисунки архитектора В. И. Баженова. Альбом автотипий. М., 1949.
Михайлов А. Теоретическое наследие В. И. Баженова.— «Архитектура и строительство», 1949, № 8. стр. 6—13.
Грабарь И. Великое наследие.— «Советское искусство», 1949, № 33.
Иванов В. Второй вариант модели Кремлевского дворца.— «Советское искусство», 1949, № 33.
Снегирев В. Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. М., 1950.
Грабарь И., Каждан Т., Гунькин Г.— Сб. «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951.
Михайлов А. Баженов. М., 1951.
Абрамов Л. Новые материалы о работах В. И. Баженова в Гатчине.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 78—85.
Белехов Н. и Петров А. Неопубликованный проект В. И. Баженова.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 1. М.— Л., 1951, стр. 112—117.
Белехов Н. и Петров А. Два неопубликованных письма М. Ф. Казакова и В. И. Баженова.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 1. М.— Л., 1951, стр. 118—126.
Моренец Н. Новые материалы о В. И. Баженове.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 94—104.
Каждан Т. Творчество В. И. Баженова в 70-х годах XVIII в. (на примере некоторых городских и загородных построек). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952.
Репников А. Неизвестный проект В. И. Баженова для Кронштадта.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.— М., 1953, стр. 66—72.
Ильин М. Баженов. М., 1954.
Гунькин Г. Новые сведения о В. И. Баженове.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 97—106.
Гуляницкий Н. Исследование некоторых ордерных композиций В. И. Баженова и М. Ф. Казакова.— В кн.: «Вопросы теории архитектурной композиции», сб. 1. М., 1955, стр. 77—109.
Петров А. Из материалов о В. И. Баженове.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1958, стр. 57—82.
Вольценбург О. Новые материалы к биографии В. И. Баженова.— «Сообщения Государственного Эрмитажа». вып. 15. Л., 1959, стр. 17—20.

Е. С. Назаров

Домшлак М. Назаров. М., 1956.

М. Ф. Казаков

М. К. О Матвее Федоровиче Казакове.— «Русский вестник», 1816, № 11, стр. 6—14.
Горчаков Н. О кремлевском здании присутственных мест и воспоминание об архитекторе М. Ф. Казакове.— «Московские губернские ведомости», 1844, № 44. Прибавление, стр. 453—455.
Здание судебных установлений в Москве. М., 1883.
Иванов Д. Очерк истории здания судебных установлений в Москве. 1776—1896 гг.— «Журнал Министерства юстиции», 1896, № 3, стр. 281—331.
Собко Н. Казаков Матвей Федорович.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. 8. СПб., 1897, стр. 378—379.
Успенский А. Архитектор Матвей Федорович Казаков.— «Мир искусства», 1904, № 11—12, стр. 239—242.
Бондаренко И. Архитектор Матвей Федорович Казаков. М., 1912.
Торопов С. Петровское Демидовых.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 20—25.
Денике Б. Рай-Семеновское (усадьба-курорт).— «Среди коллекционеров», 1924, № 9—12, стр. 31—38.
Згура В. Музыка архитектуры.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 4. М., 1928, стр. 25—27.
Кожин Н. Новые материалы об архитекторе М. Ф. Казакове и его ученике архитекторе А. Н. Бакареве.— «Академия архитектуры», 1935, № 1—2, стр. 112—117.
Милеги Л. и Троцкий Р. Церковь Филиппа митрополита (2-я Мещанская улица в Москве).— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 82—84.
Безсонов С. Проект М. Ф. Казакова (1792) «О заведении в столичном городе Москве училища каменных, плотничных и столярных мастеров».— «Архитектура СССР», 1937, № 1, стр. 79—80.
Кипарисова А. Барочные отражения в планировках Казакова.— «Ежегодник Музея архитектуры», т. 1. М., 1937, стр. 69—79.
Бондаренко И. Архитектор Матвей Федорович Казаков. М., 1938.
Проекты и рисунки архитектора М. Ф. Казакова. 1738—1813. Альбом фототипий. М., 1938.
К 200-летнему юбилею со дня рождения архитектора Матвея Федоровича Казакова. 1738—1938. Каталог выставки. М., 1938.
«Архитектура СССР», 1938, № 10. Статьи, посвященные 200-летию со дня рождения М. Ф. Казакова.
Ильин М. Четырнадцать альбомов.— «Архитектурная газета», 1938, № 66.

Сытин П. Дом Союзов. М., 1939.

Иванов В. Архитектор Матвей Федорович Казаков. 1738—1813. (К 200-летию со дня рождения).— «Искусство», 1939, № 2, стр. 131—136.

Вольценбург О. Пятнадцатый казаковский альбом.— «Архитектура Ленинграда», 1939, № 4—5, стр. 67—70.

Безсонов С. М. Ф. Казаков на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1939, № 5, стр. 33.

Бондаренко И. Строительные приемы М. Ф. Казакова.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры ВАА СССР», вып. 2. М., 1940, стр. 20—22.

Ильин М. Матвей Федорович Казаков. М., 1944.

Кипарисова А. Акварель М. Ф. Казакова «Проспект строющегося города Твери».— В кн.: «Архитектурный архив», вып. 1. М., 1946, стр. 122—124.

Кипарисова А. Новые материалы о творчестве русских зодчих.— «Архитектура СССР», вып. 12. М., 1946, стр. 37—41.

Ильин М. Мавзолей в Николо-Погорелом.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 449—458.

Кипарисова А. Чертежи и проекты М. Ф. Казакова в Центральном военно-историческом архиве.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 1. М., 1951, стр. 108—119.

Белехов Н и Петров А. Два неопубликованных письма М. Ф. Казакова и В. И. Баженова.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 1. М., 1951, стр. 118—126.

Подольский Р. Дом и школа архитектора М. Ф. Казакова.— «Архитектура СССР», 1953, № 4, стр. 20—22.

Харламова А. Колонный зал Дома Союзов. М., 1954.

Ильин М. Казаков. М., 1955.

Крашенинникова Н. Ансамбль Голицынской больницы. М., 1955.

Харламова А. Золотые комнаты дома Демидовых в Москве. М., 1955.

Андреев А. Архитектура б. дома Разумовского в Москве.— «Архитектура СССР», 1955, № 6, стр. 32—34.

Гуляницкий Н. Исследование некоторых ордерных композиций В. И. Баженова и М. Ф. Казакова.— В кн.: «Вопросы теории архитектурной композиции», сб. 1. М., 1955, стр. 77—109.

Белецкая Е. Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбомы партикулярных строений. М., 1956.

Власюк А., Каплун А., Кипарисова А. Казаков. М., 1957.

Вагнер Г. К биографии М. Ф. Казакова.— «Архитектура СССР», 1957, № 3, стр. 62.

Ильин М. «Фасадический план» Москвы М. Ф. Казакова.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 9. Л.— М., 1959, стр. 5—14.

И. В. Еготов

Хомутецкий Н. Неизвестные работы русских зодчих XIX века.— В кн.: «Советская архитектура», сб. 6. М., 1955, стр. 111—118.

Седов А. Еготов. М., 1956.

И. Е. Старов

Лансере Н. Фонтанный дом (постройка и переделки).— «Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея», вып. 1. Л., 1928, стр. 61—80.

Полонская Н. Нездійснений архітектурний проект Катеринославського собору.— «Записки історично-філологічного відділу Всеукраінскої Академіі наук», кн. XXV. Київ, 1929, стр. 307—315.

Голлербах Э. Архитектор И. Е. Старов. Жизнь и творчество. М., 1939.

Богородицк.— В кн.: «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками», вып. 1. М., 1942, стр. 24—26.

Максимов П. Три памятника, разрушенные немцами.— «Архитектура СССР», вып. 3. М., 1943, стр. 25—29.

Михайлов А. Архитектор Старов. К 200-летию со дня рождения. М., 1944.

Максимов П. Никольское-Гагарино.— В кн.: «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками», вып. 2. М., 1944, стр. 54—59.

Белехов Н. и Петров А. Иван Старов. М., 1950.

Бурлаков И. Памятники зодчества г. Днепропетровска (конец XVIII — начало XIX веков). Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1952.

Петербургские зодчие последней четверти XVIII века

Н. А. Львов

Львов Н. Рассуждение о проспективе, облегчающее употребление оной, в пользу народных училищ. СПб., 1789.

Львов Н. Четыре книги Палладиевой архитектуры, кн. 1. СПб., 1798.

Львов Ф. Львов.— «Сын отечества», т. 77, 1822, стр. 108—121.

Евгений, Митрополит [Болховитинов], Н. А. Львов.—В его кн.: «Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в Россию», т. 2. М., 1845, стр. 38—39.

Дмитриев Н. Земляное строение в Приоратском парке в Гатчине.— «Строитель», 1895, № 24, стр. 6—8.

В. К. Дом Римско-католической духовной коллегии.— «Старые годы», 1912, октябрь, стр. 32—33.

Самусьев Г. Санкт-Петербургский почтамт и его строители. Пг., 1923.

Греч А. Арпачево.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 2. М., 1927, стр. 9—11.
Ильин М. Чертежи архитектора Н. А. Львова.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 2, стр. 64—66.
Липман А. Неизвестные постройки Николая Львова.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 2, стр. 67—69.
Грансберг А. Архитектурное творчество Н. А. Львова. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952.
Никулина Н. Н. А. Львов — прогрессивный деятель русской культуры конца XVIII — начала XIX вв. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1952.
Будылина М. Николай Александрович Львов. К 150-летию со дня рождения.— В кн.: «Советская архитектура», сб. 5. М., 1954, стр. 75—87.
Гримм Г. Проект парка Безбородко в Москве.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 107—135.
Никулина Н. Здание «Кабинета» — проект архитектора Н. А. Львова.— «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. 10. Л., 1956, стр. 14—16.

Д. Кваренги

[Кваренги]. Le nouveau bâtiment de Bangue impériale de Saint-Pétersbourg. St.-Pétersbourg, 1791.
[Кваренги]. Edifices construits à Saint-Pétersbourg, d'après les plans du Chevalier de Quarenghi et sous sa direction, v. 1. St.-Pétersbourg, 1810.
[Кваренги]. Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi architetto di S. M. L'Imperatore di Russia cavaliere di Malta e di S. Wolodimiro. Milano, 1821.
Тимофеев А. История С.-Петербургской биржи. СПб., 1903.
Макаренко Н. Ляличи.— «Старые годы», 1910, июль—сентябрь, стр. 131—151.
Вильчковский С. Царское Село. СПб., 1911.
Горностаев Ф. Ляличи. Дворец гр. П. В. Завадовского.— «Труды четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. 1908», т. 2. М., 1911, стр. 196—212, табл. XLVII—LXX.
Курбатов В. Здание Кабинета.— В кн.: «200-летие Кабинета его императорского величества», СПб., 1911, стр. 471—488.
Бенуа А. Рассадник искусства.— «Старые годы», 1909, апрель, стр. 175—202.
Горностаев Ф. Дворцы и церкви Юга. М., 1914, стр. 59—80.
Лукомский Г. Проекты Растрелли в венской Альбертине и чертежи Гваренги в венецианской Академии.— «Среди коллекционеров», 1924, № 9—12, стр. 51—53.
Яковлев В. Александровский дворец-музей в Детском селе, Л., 1927.
Земцов С. Материалы для биографии Гваренги.— «Архитектура СССР», 1934, № 3, стр. 62—65.
Александров П. и Стенюшин П. Мальтийская капелла.— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 17—23.
Диденко А. и Трилисов К. Концертный павильон Кваренги.— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 43—51.
Гримм Г. Джакомо Кваренги.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 4, стр. 57—68.
Глезер Е. Неопубликованные работы Кваренги.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 4, стр. 69—72.
Холостенко М. Кваренгі і архітектура XVIII стор. на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1939, № 4, стр. 31—37; № 6, стр. 31—36.
Бронштейн С. Архитектура города Пушкина. М., 1940.
Глезер Е. Английский дворец и парк в Петергофе.— «Архитектура и строительство Ленинграда», 1946, июнь, стр. 29—32.
Глезер Е. Английский дворец в Старом Петергофе (Петродворец).— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 249—268.
Талепоровский В. Кваренги. Л.— М., 1954.
Богословский В. Кваренги — мастер архитектуры русского классицизма. Л.—М., 1955.
Д. А. Неопубликованные проекты Кваренги.— В кн.: «Советская архитектура», сб. 6. М., 1955, стр. 97—100.
Гримм Г. «Вид античной арки в Римини». Рисунок Д. Кваренги.— «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. 10. Л., 1956, стр. 31—33.
Реставрация и реконструкция здания Института имени Склифосовского.— «Архитектура и строительство Москвы», 1956, № 7, стр. 23—25.
Крашенинников А. Неосуществленный замысел Дж. Кваренги — проект Училища глухонемых.— В кн.: «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. 17. Л., 1960, стр. 21—24.
Гримм Г. Проект усадьбы в Велье работы Д. Кваренги.— В кн.: «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. 18. Л., 1960, стр. 10—14.
Tassi F. M. Vite de pittori, scultori e architetti bergamaschi, t. 2. Bergamo, 1793, p. 142—153.
Colombo G. Giacomo Quarenghi bergamasco, architetto alla corte imperiale di Pietroburgo. Torino, 1879.
Biraghi S. Jacopo Quarenghi, architetto di Caterina II.— «Emporium», vol. 33. Bergamo, 1911, p. 43—61.
Lo Gatto E. Gli artisti italiani in Russia, v. 1. Roma. [S. a.], p. 113-128, табл. IV, XX, LXXXVIII, XCII—CXXI.
Severin D. Giacomo Quarenghi, architetto in Russia. Bergamo, 1953.

Ч. Камерон

Cameron Ch. The Baths of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved. London, 1772.

Cameron Ch. Memorie per le belle arti, 1—2. Roma, 1785—1786.

[Семевский М.] Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877. СПб., 1877.

Петров П. Значение архитектора Камерона.— «Зодчий», 1885, № 3—4, стр. 17—18.

Вильчковский С. Царское Село. СПб., 1911.

Горностаев Ф. Гетманский дворец в Батурине.— «Труды четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. 1908», т. 2, М., 1911, стр. 183—188, табл. XXVIII—XLII.

Лукомский Г. Батуринский дворец, его история, разрушение и реставрация. СПб., 1912.

Успенский А. Павловские дворцы и дворцовый парк.— В кн.: «Историческая панорама Санктпетербурга и его окрестностей», ч. 6. М., 1912.

Курбатов В. Павловск. СПб., [1912].

Талепоровский В. Павловский парк. Пг., 1923.

Чарльз Камерон. Сборник статей под ред. Э. Голлербаха и Н. Лансере. М.— Пг., 1924.

Андреев В. и Тарасенко А. Купольная столовая. Арх. Ч. Камерон.— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 52—55.

Кабаков А., Оленев М. и Шевердяев Ю. Агатовый павильон. Арх. Ч. Камерон. Детское село.— «Академия архитектуры», 1936, № 2, стр. 56—60.

Камерон Ч. Термы римлян. М.—Л., 1939.

Талепоровский В. Чарльз Камерон. М., 1939.

Бронштейн С. Архитектура города Пушкина. М., 1940.

Алпатов М. Камерон и английский классицизм.— «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 1. М., 1946, стр. 55—59.

Земцов С. Павловск. М., 1947.

Талепоровский В. Архитектурный ансамбль Павловского дворца.— Сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 305—336.

Алпатов М. Художественное значение Павловска.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1954, стр. 201, 237.

Зеленова А. Павловский парк. Л., 1958.

Loukomski G. Charles Cameron — architect Katerina II.— «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1936, v. 43, № 18, p. 961—973.

Loukomski G. Charles Cameron (1740—1812). London, 1943.

В. Бренна

Павловский дворец.— «Художественные сокровища России», 1903, № 9—12; 1905, № 6—8, 11, 12.

Врангель Н. Винцент Францевич Бренна.— «Старые годы», 1908, март, стр. 169—173.

Курбатов В. Павловск. СПб., [1912].

«Старые годы», 1914, июль—сентябрь. Номер, посвященный Гатчине.

Макаров В. Гатчина. Путеводитель. М.— Л., 1927.

Подольский Р. К вопросу об авторе Михайловского замка.— «Архитектура СССР», 1940, № 12, стр. 62—67.

Яковлев В. Ансамбль Гатчинского дворца.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 361—402.

Михаловская О. Новое об Инженерном замке.— «Архитектура Ленинграда», 1950, № 1 (12), стр. 29—31.

Lo Gatto E. Gli artisti italiani in Russia, v. 2. Roma, [S. a.].

Е. Т. Соколов

Тарановская М. Здание Публичной библиотеки и павильоны Аничкова дворца. Л., 1957.

Ф. И. Волков

Акимов И. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник», ч. 1, 1804, стр. 355—356.

Иверсон Ю. Ф. И. Волков.— В кн.: «Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц», т. 1. СПб., 1880, стр. 107—108.

Градостроительство

Общие труды

Бунин А., Ильин Л., Поляков Н., Шквариков В. Градостроительство. М., 1945.

Бунин А. История градостроительного искусства. М., 1953, стр. 345—449.

Петербург

Бунин А. Генеральный план и архитектурные ансамбли старого Петербурга.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 58—69.

Васильев. Б. К истории планировки Петербурга во второй половине XVIII века.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.— М., 1953, стр. 14—29.

Аркин Д. Перспективный план Петербурга 1764—1773 гг. (план Сент-Илера — Горихвостова — Соколова).— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 7. Л.— М., 1955, стр. 13—38.

Аркин Д. Замечательный документ русского градостроительства XVIII века.— В кн.: «Советская архитектура», сб. 6. М., 1955, стр. 101—110.

Шерешевский И. Архитектура рек в русском градостроительстве второй половины 18-го и начала 19-го веков на примере Петербурга — Ле-

нинграда.— «Труды Ленинградского политехнического института», т. 178, Л., 1955, стр. 260—265.
Золотницкая Р. Из рукописных планов Петербурга XVIII века.— «Известия Всесоюзного географического общества», т. 89, вып. 3. Л., 1957, стр. 254—255.

Москва

Шереметевский В. Каменный приказ и его дела (1775—1783 г.).— В кн.: «Описание документов и бумаг, хранящихся в Московском архиве Министерства юстиции», кн. 8. М., 1891, стр. 78—148.
Гамбурцев В. Архитекторская команда. Очерк московских учреждений, ведавших строительное дело и обучение ему. М., 1894.
Гольденберг П. и Гольденберг Б. Планировка жилого квартала Москвы XVII, XVIII и XIX вв. М.— Л., 1935.
Гольденберг П. Набережные Москвы. М., 1940.
Сытин П. История планировки и застройки Москвы, т. 2. М., 1954.
Ильин М. «Фасадический план» Москвы М. Ф. Казакова.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 9. Л.— М., 1959, стр. 5—14.

Планировка провинциальных городов

Шквариков В. Планировка городов России XVIII и начала XIX века. М., 1939.
Колли Н., Кастель И. Архитектурные вопросы восстановления Калинина.— «Архитектура СССР», вып. 12, М., 1946, стр. 6—16.
Лавров В. Творческие уроки русского градостроительства.— «Архитектура и строительство», 1949, № 10, стр. 12—15.
Шилков В. Работы А. В. Квасова и И. Е. Старова по планировке русских городов.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 4. Л.— М., 1953, стр. 30—34.
Шквариков В. Очерк истории планировки и застройки русских городов. М., 1954.
Лавров В. Типовые проекты в застройке центров русских городов второй половины XVIII века.— «Архитектура СССР», 1956, № 7, стр. 37—38.
Суслов А. Планировка и застройка центра Ярославля по регулярному плану 1778 года.— «Краеведческие записки ярославского областного краеведческого музея», вып. 1. Ярославль, 1956, стр. 151—166.
Егерев В. Возникновение и развитие планировки г. Казани.— «Научные труды Казанского института инженеров-строителей нефтяной промышленности», вып. 4. Казань, 1956, стр. 35—46.

Архитектура русской провинции

Болховитинов Е. Историческое, географическое и экономическое описание Воронежской губернии. Воронеж, 1800.
Лаговский Е. Описание посада Большие Соли. Кострома, 1861.
Огородников С. История Архангельского порта. СПб., 1875.
Лукомский Г. Кострома. СПб., 1913.
Лукомский Г. Вологда в ея старине. СПб., 1914.
Лукомский Г. Воронежская старина. Пг., 1915.
Шамурины Ю. и З. Калуга. Тверь. Тула. Торжок.— В кн: «Культурные сокровища России», вып. 7. М., [1912—1915].
Лукомский Г. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства, ч. 1. Русская провинция. Пг., 1916.
Кожин Н. Русская провинциальная архитектура. Л., 1928.
Безсонов С. Дом Исторического музея, бывш. Кологривовой, в гор. Калуге. Калуга. 1928.
Безсонов С. Калужский гостиный двор. Калуга. 1929.
Безсонов С. Крепостные архитекторы. М., 1938.
Пилявский В. Курские торговые ряды Кваренги.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 4, стр. 73—74.
Гераскин Н. Гостиные дворы в каменном зодчестве XVII в., в русском классицизме и ампире. Кандидатская диссертация (рукопись). М., [Б. г.]
Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками, вып. 1. М., 1942.
Иванов В. Ярославль. М., 1946.
Агафонов С. Горький—Нижний Новгород. М., 1947.
Кипарисова А. Тула. М., 1948.
Иофа Л. Города Урала. М., 1951.
Сытина Т. Гражданская архитектура верхнего Поволжья второй половины XVIII — первой трети XIX веков. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952.
Ильин М. Рязань, ч. 1. М., 1954.
Иванов В. и Фехнер М. Кострома. М., 1955.
Кушнир И. Работа архитектора П. Р. Никитина в Новгороде.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 7. Л., 1955, стр. 140—142.
Лавров В. Типовые проекты в застройке центров русских городов второй половины XVIII века.— «Архитектура СССР», 1956, № 7, стр. 37—38.
Фехнер М. Вологда. М., 1958.
Троицкий Н. Воронеж. М., 1959.
Суслов А. Ярославль. М., 1960.
Швидковский О. Днепропетровск. М., 1960.

Архитектура русской усадьбы

Паллас П. О сибирских деревах и кустах, могущих служить к украшению и заведению ро-

щей и садов в северный странах.— «Академические известия», ч. 1. СПб., 1779, стр. 341—378.
[Болотов А.] Экономический магазин, тт. 1—40. М., 1780—1789.
Осипов Н. Новой и совершенной русский садовник, ч. 1—2. СПб., 1790.
Осипов Н. Подробной словарь для сельских и городских охотников и любителей Ботанического, увеселительного и хозяйственного садоводства, тт. 1—2, СПб., 1791—1792.
Вениаминов Б. Архангельское.— «Мир искусства», т. 11, вып. 2. СПб., 1904, стр. 31—40, илл. 3—30.
Дмитровский И. Дубровицы — знатное село. М., 1908.
Грабарь И. Останкинский дворец.— «Старые годы», 1910, май — июнь, стр. 5—37.
Голицын М. Петровское. СПб., 1912.
Шамурин Ю. Подмосковные, ч. 1—2. М., 1912—1914.
Штекер А. Село Виноградово. М., 1912.
Макаров В. Андрей Болотов и садовое искусство в России XVIII века.— «Среди коллекционеров», 1924, № 5—6, стр. 26—32.
Згура В. Кусковский регулярный сад.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 4—19.
Торопов С. Петровское Демидовых.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 20—25.
Торопов С. Яропольцы.— «Среди коллекционеров», 1924, № 7—8, стр. 45—48.
Некрасов А. Забытая подмосковная «Пехра-Яковлевское». М., 1925.
Згура В. Кусково.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 1. М.— Л., 1925, стр. 9—39.
Жидков Г. Останкино.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 1. М.— Л., 1925, стр. 43—72.
Сахновский В. Театр в Останкине.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 1. М.— Л., 1925, стр. 75—89.
Греч А. Архангельское.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 2. М.— Л., 1925, стр. 9—37.
Торопов С. Никольское-Урюпино.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 2. М.— Л., 1925, стр. 41—66.
Згура В. Царицыно.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 4. М.— Л., 1925, стр. 9—36.
Греч А. Дубровицы.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 6. М.— Л., 1925, стр. 75—89.
Згура В. Новые памятники псевдоготики.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 1. М., 1927, стр. 1—4.
Торопов С. Архангельское. М., 1928.
Греч А. Деревянный классицизм.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 2—3. М., 1928, стр. 9—22.
Ильин М. Марьинка-Бутурлина.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8. М., 1929, стр. 56—57.
Торопов С. Архитектура Яропольца.— «Труды Общества изучения Московской области», вып. 8. М., 1930, стр. 44—53.
Ильин М. Письма гравера М. И. Махаева.— «Литературное наследство», т. 9—10. М., 1933, стр. 471—498.
Безсонов С. Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 1937.
Безсонов С. Крепостные архитекторы. М., 1938.
Панкова О. Усадьба Кусково. М.— Л., 1940.
Ярополец.— В кн.: «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками», вып. 1. М., 1942, стр. 27—29.
Соловьев К. Останкино, М., 1944.
Акимов А. Кусково. М., 1946.
Торопов С. Подмосковные усадьбы. М., 1947.
Ильин М. Мавзолей в Николо-Погорелом.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 449—458.
Щукина Е. Подмосковные усадебные сады и парки второй половины XVIII века. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1952.
Седов А. Архитектура усадьбы Гончаровых в Ярропольце. Автореферат кандидатской диссертации. [Б. м.], 1952.
Алпатов М. Художественное значение Павловска.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1954, стр. 201—237.
Тихомиров Н. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955.
Веселовский С., Снегирев В., Коробков Н. Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV—XIX веков. М., 1955.
Бурых Е., Колобов В., Скотников Ю., Тихонович С., Шеповалов Т. Памятные места Московской области. Краткий путеводитель. М., 1956.
Громов В. и Файнштейн Л. Памятные места Ленинградской области. Л., 1959.

Архитектура крестьянских построек

Милеев Д. Деревянное строительство русского Севера.— «Труды IV съезда русских зодчих». СПб., 1911, стр. 41—48.
Едемский М. О крестьянских постройках на севере России. СПб., 1913.
Костиков Л. Изба семи государей. СПб., 1914.
Красовский М. Курс истории русской архитектуры, ч. 1. Деревянное зодчество. Пг., 1916.
Осипов Д. Крестьянская изба на севере России. Тотьма, 1924.
Романов К. Жилище в районе реки Пинеги.— В кн.: «Крестьянское искусство СССР», т. 2. Л., 1928, стр. 7—32.
Соловьев К. Жилище крестьян Дмитровского края. Дмитров, 1930.

Лавров В. Архитектура русского Севера.— «Архитектура СССР», 1938, № 12, стр. 64—72.
Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942.
Маковецкий И. Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. М., 1952.
Ковальчук Н. Деревянное зодчество (Горьковская область). М., 1955.
Маковецкий И. Памятники народного зодчества Русского Севера. М., 1955.
Белоусова Е. Архитектура крестьянского жилища конца XVIII и первой половины XIX века в Горьковской области.— В кн.: «Архитектурпое наследство», вып. 5. М., 1955, стр. 53—68.
Ковальчук Н. Заметки о памятниках народного деревянного зодчества Верхнего и Среднего Поволжья.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 5. М., 1955, стр. 69—80.
Габе Р. Интерьер крестьянского жилища.— В кн.: «Архитектурное наследство», вып. 5. М., 1955, стр. 81—100.

К главе второй

Скульптура

Общие работы по истории русской скульптуры второй половины XVIII века

Врангель Н. Скульпторы XVIII века в России.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 251—297.
Аплаксин А. Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание. СПб., 1911.
Курбатов В. О скульптурных украшениях петербургских построек.— «Старые годы», 1914, апрель, стр. 3—26.
Исаков С. Имп. Академия художеств. Музей. Русская скульптура. Пг., 1915.
Терновец Б. Русские скульпторы. М., 1924.
Мюллер А. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.
Преснов Г. Государственный Русский музей. Путеводитель. Скульптура. Л.— М., 1940.
Исаков С. Скульптура Большого каскада (Петродворец).— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.— М., 1947.
Аркин Д. Монументальная скульптура Ленинграда. М., 1948.
Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. Составил И. Крестовский (и др.). М.— Л., 1951.
Ромм А. Русские монументальные рельефы. М., 1953.
Гос. Русский музей. Скульптура XVIII—XX веков. М., 1958.
Roche D. Les sculpteurs russes, élèves de Nicolas-Francois Gillet.— «Revue de l'art ancien et moderne», Paris, 1911, v. XXIX, № 167, p. 125—138.

Ф. И. Шубин

П. Н. Очерки из жизни русских художников Старое время. Шубин.— «Искусства», 1860, № 1, стр. 1—12.
Рункевич С. Александро-Невская лавра. 1713—1913. СПб., 1913, стр. 721.
Ухтомский С. Федот Иванович Шубин.— В кн.: «Материалы по русскому искусству». Л., 1928, стр. 185—208.
Исаков С. Федот Шубин. М., 1938.
Федот Иванович Шубин. Каталог выставки. К 200-летию со дня рождения. Гос. Русский музей. Л., 1941.
Недошивин Г. Федот Иванович Шубин. М.— Л., 1944.
Жидков Г. Образ Шубина. [М.], 1946.
Федот Иванович Шубин. Выставка произведений. Каталог. Гос. Третьяковская галерея (вступит. статья О. П. Лазаревой). М., 1955.
Федот Иванович Шубин. Каталог юбилейной выставки произведений в Гос. Русском музее. М., 1955.
Федот Иванович Шубин. Альбом. М., 1956.
Аркин Д. Шубин-портретист.— «Искусство», 1956, № 2, стр. 43—49.
Преснов Г. О датировке бюста Н. В. Репнина работы Ф. И. Шубина.— «Сообщения Гос. Русского музея», IV. М., 1956.
Преснов Г. Фрагмент академического барельефа.— «Сообщения Гос. Русского музея», VI. Л., 1959, стр. 3—6.
Фадеева Л. Портрет Ф. Г. Орлова 1771 г.— «Сообщения Гос. Русского музея», VI. Л., 1959, стр. 6—8.
Преснов Г. Барельеф «Великодушных действий».— «Сообщения Гос. Русского музея», VI. Л., 1959, стр. 9—16.
Шапошникова Л. Диана и Эндимион.— «Сообщения Гос. Русского музея», VI. Л., 1959, стр. 16—21.

Э. М. Фальконе

Oeuvres d'Étienne Falconet, statuaire; contenant plusieurs écrits rélatifs aux beaux-arts etc., t. I—VI. Lausanne, 1781.
Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом.— В кн.: «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XVII. Вступительная статья А. Половцева. СПб., 1876.
Мастера искусства об искусстве, т. 2. Изд. 2. М.— Л., 1936, стр. 133—164.
Аркин Д. Медный всадник. Памятник Петру I в Ленинграде. Л.— М., 1958.
Ж. Мацулевич. Неизвестное произведение Мари Анны Колло.— «Сообщения Гос. Эрмитажа», вып. 16. Л., 1959, стр. 20—21.
Hildebrandt E. Leben, Werke und Schriften des

Bildhauers E.-M. Falconet. 1716—1791. Strassburg, 1908.
Réau L. Étienne-Maurice Falconet, t. 1—2. Paris, 1922.

Ф. Г. Гордеев

В. [Григорович]. О состоянии художеств в России.— «Северные цветы на 1826 год». СПб., 1826, стр. 45—46.
Реймерс Г. Имп. Академия художеств в Петербурге.— «Русский художественный архив», 1892, вып. V—VI, стр. 307—308.
Ромм А. Федор Гордеевич Гордеев. М.— Л., 1948.
Рогачевский В. Федор Гордеевич Гордеев. 1744—1810. Л.— М., 1960.

М. И. Козловский

Корсаков А. Ваятель М. И. Козловский.— «Русский архив», 1892, кн. 1, № 4, стр. 446—448.
Коваленская Н. М. И. Козловский.— «Труды Московского института истории, философии и литературы», т. II. Кафедра искусствоведения. М., 1937, стр. 23—47.
Ромм А. Михаил Иванович Козловский. М.— Л., 1945.
Столяров А. К истории создания памятника Суворову работы М. И. Козловского.— «Сообщения Гос. Русского музея», II. Л., 1947, стр. 6—10.
Государственный Русский музей. Михаил Иванович Козловский. Каталог выставки (вступит. статья Г. Преснова). Л., 1953.
Петров В. Скульптор М. И. Козловский (к 200-летию со дня рождения).— «Искусство», 1954, № 1, стр. 31—42.
Петров В. Заметки о М. И. Козловском.— «Сообщения Гос. Русского музея», V. Л., 1957, стр. 25—31.
Лазарева О. К истории создания М. И. Козловским памятника Суворову.— В кн.: «Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования», вып. 2. М., 1958, стр. 56—61.

Дальнейшее развитие принципов классицизма в творчестве И. П. Прокофьева и Ф. Ф. Щедрина

И. П. Прокофьев

[Свиньин П.] Нечто о жизни и произведениях Ивана Прокофьевича Прокофьева.— «Отечественные записки», 1828, № 103—104, стр. 252—267.
Беренштам Ф. Иван Прокофьевич Прокофьев.— «Старые годы», 1907, май, стр. 167—174.
Ромм А. Иван Прокофьевич Прокофьев. М.— Л., 1948.

Ф. Ф. Щедрин

Ромм А. Федос Федорович Щедрин. М.— Л., 1948.
Каганович А. Феодосий Федорович Щедрин. М., 1953.
Аркин Д. Скульптура Адмиралтейства.— «Искусство», 1959, № 5, стр. 53—62.

Г. Т. Замараев

С-кий П. Замараев Гавриил Тихонович.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. 7. Пг., 1916, стр. 215—216.
Лях Ф. Скульптор Г. Т. Замараев.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 63—67.

Ж. Д. Рашетт

Кобеко Д. Скульптор Ж. Д. Рашетт и его произведения.— «Вестник изящных искусств», вып. IV. СПб., 1883.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИАЛО — Гос. исторический архив Ленинградской области.
ИЗОГИЗ — Гос. издательство изобразительного искусства.
Лафоки АН СССР — Лаборатория фотографии и кинематографии Академии наук СССР.
ЛИИЖТ — Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта.
МОГИА — Московский областной Гос. исторический архив.
ЦСЗ — Полный свод законов Российской империи.
ЦГАВМФ — Центральный Гос. архив Военно-Морского Флота СССР.
ЦГАДА — Центральный Гос. архив древних актов СССР в Москве.
ЦГВИА — Центральный Гос. военно-исторический архив СССР.
ЦГИАЛ — Центральный Гос. исторический архив СССР в Ленинграде.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Глава первая

АРХИТЕКТУРА

Глава вторая

СКУЛЬПТУРА

РЕДАКТОРЫ ТОМА

В. Н. Лазарев и Т. В. Алексеева

*

Редакторы Издательства *В. А. Виноград и А. Б. Стерлигов*

Художественный и технический редактор *Т. П. Поленова*

Оформление художника *С. Н. Тарасова.*

*

РИСО АН СССР № 105-64В. Сдано в набор 30/VI 1960 г.
Подписано в печать 28/XII 1960 г. Формат бумаги $60\times92^{1}/_{8}$.
Печ. л. 62+19 вкл. Уч.-изд. л. 43,8 (41,3+2,5 вкл.)
Тираж 15500 экз. Т-16309. Изд. № 4111. Тип. зак. № 810.

Цена 6 руб.

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

В редактировании тома участвовала в качестве консультанта доктор искусствоведческих наук Н. Н. Коваленская.

Подготовка к изданию текста главы «Архитектура» и библиографических материалов к этой главе осуществлена кандидатом искусствоведения Т. П. Каждан. Подготовка к изданию текста «Введения» и главы «Скульптура» и соответствующих библиографических материалов выполнена кандидатом искусствоведения Т. В. Алексеевой. В подготовке библиографических материалов и в технической работе принимали участие также А. В. Рындина, Н. В. Вульферт и Л. И. Тананаева.

Подбор иллюстраций осуществлен научными сотрудниками института истории искусств Н. В. Масалиной и Б. А. Соморовым.

ИСПРАВЛЕНИЯ К VI ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
37	9 св.	живописец С. Торелли, тоже приехавший давно;	несколько позже — живописец С. Торелли;
59	1 св.	1758	1760
59	5 св.	С. Салтыков	А. Салтыков
73	2 св.	Г. А. Орлова	Г. Г. Орлова
74	1 си.	Г. А. Орлова	Г. Г. Орлова
104	10 сн.	1771—1772 годы	1771—1773 годы
160	6 св.	1815	1814
174	2 св.	Ф. И. Шубиным	Ф. И. Шубиным и его помощниками
212	4 св.	Дворецкой	Дворцовой
321	подпись под иллюстрацией	XVIII	XIX
344	4 си.	одевания	одеяния
360	2 сн.	Ж. О. Рашетта	Ж. Д. Рашетта
367	12 сн.	vations sur la stasue	«Observations sur la statue»
456	2 св.	(1806—1807; *стр. 455).*	(1806—1807; *стр. 455*) [1].